Sinematürk

AYLIK SİNEMA DERGİSİ

15 KASIM 2006, Sayı: 2

4 YTL

YENİ SİNEMACILAR VE TAKVA

TÜRKİYE'DE İLK KEZ: MANAKİ KARDEŞLERİN FİLM FOTOĞRAFLARI

İLK SİNEMASKOP FİLM

SİS VE GECE

ULUSAL SİNEMANIN DÜNÜ BUGÜNÜ

ISSN 1307086-X

02

9 771307 086004

HedefCopy
ofis kırtasiye

KALİTE, GÜVENİLİRLİK UYGUN FİYAT

- RENKLİ FOTOKOPİ - Printout
- SİYAH/BEYAZ FOTOKOPİ - Printout
- POSTER BASKI (Indoor - Aoutdoor)
- OZALİT (plan kopya)
- CİLTLEME - LAMİNASYON - PVC
- BİLGİSAYAR İŞLEMLERİ

TÜM OFİS KIRTASİYE ve BİLGİSAYAR SARF MALZEMELERİ

"FİLM ŞİRKETLERİ, REKLAM AJANSLARI MİMARLIK VE MÜHENDİSLİK FİRMALARINA %15 SÜREKLİ ÇALIŞMA İSKONTOSU"

DOKÜMANLARINIZ XEROX TEKNOLOJİSİ İLE ÇOĞALTILIR

" EN GELİŞMİŞ EKİPMANLARIMIZLA SABAH 8:30'DAN AKŞAM 20:30'A KADAR SON SÜRAT HİZMETİNİZDEYİZ "

ADRES : TAKSİM CADDESİ NO: 19 / A TAKSİM - İSTANBUL
TEL : 0212 237 89 33 - 237 89 35 - 256 13 29 - 238 84 63
E-mail : hedeftaksim@msn.com, hedeftaksim@yahoo.com.tr

Ücretsiz Kurye Servisi

Yıl: 1, Sayı: 2 ISSN: 1307-086X Süreli Yayın

YAPIM

İSTANBUL ORGANİZASYON

Ali Çalışır

İstanbul Organizasyon adına Sahibi
Soner Cebeci

Genel Yayın Yönetmeni
Burçak Evren

Genel Yayın Koordinatörü
Osman Özsoy

Yazı İşleri Müdürü
Özgür Şeyben

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
İsmail Cengiz

Görsel Yönetmen
İbrahim Polat

Yazı İşleri
Hülya Süngü, Bilge Akay, Müge Serçek

Yazarlar
Burçak Evren, Berk Birinci, Özgür Şeyben, Okan Ormanlı, Barış Pirhasan, Bülent Vardar, Müge Serçek, Sevinç Baloğlu

Reklam ve Tanıtım
Hüseyin Namık Yıldırım

Yazışma adresi
Cumhuriyet Cad. No: 21/4
Taksim-İstanbul
Tel: 0 212 235 32 34 (pbx)
Faks: 0 212 235 32 94
www.istanbulorg.com
bilgi@istanbulorg.com

Dağıtım
Pentimento
Tel: 0212 293 39 59

Baskı-Cilt
Euromat/Entegre Matbaacılık A.Ş.
Sanayi Cad. No:17 Yenibosna/İstanbul
Tel: 0212 451 70 70

Teşekkürler....

İlk sayılar çok satar biliyoruz. Ama bizim dergimizin ilk sayısı beklentilerimizin ötesinde çok sattığı gibi çeşitli yollardan da okurların övgü dolu mesajlarını aldık. Övgülerin çoğu Türk sinemasına gereken önemi ve yeri verdiğimizden kaynaklanıyor. Öte yandan siyah beyaz oluşumuz da çoğu okurumuzun hoşuna giden ve desteklemek gereği duyduğu bir diğer övgü nedeni olmuş.

İlk sayımızda sözünü ettiğimiz gibi her dergi kendi okurunu yaratır. Az ya da çok. Bizim amacımız da diğer dergilerle rakip olup gereksiz bir yarışa girmek değil, aksine pazılın boş olan bir parçasını tamamlamaktı.

Bu sayıda da değişik konulara girmeyi denedik. Örneğin ilk kez Türk basınında Manaki Kardeşlerin fotoğraflarını yayınladık. Makedonya'daki çeşitli kuruluşlarla yaptığımız uzun ama etkili olan görüşmelerle onların izinyle hem bu fotoğrafları yayınlama olanağını bulduk, hem de ilki 13 ile 17 Aralık'ta yapılacak olan Uluslararası Bursa İpek Yolu Film Festivali'nde sergi açma yolunu seçtik. İlk Türk sinemacıları olarak lanse edilen ve haklarında pek fazla bilgi bulunmayan Manaki Kardeşleri böylece daha yakından tanıma olanağını yakaladık.

Türk sinema tarihiyle ilgili olarak da bugüne kadar yeterince araştırılmamış ya da araştırma gereği duyulmamış konulara el atarak belge ve bilgileriyle doğrusunu bulmaya yöneldik. Örneğin ilk sayımızda ilk Müslüman Türk kadınları araştırmamızda olduğu gibi bu kez de Türk sinemasındaki ilk sinemaskop film üzerine bugüne dek bilinenlerin dışına taşarak, tanıkları ile doğrusunu bulmaya yöneldik. Ve bulduk da...

Tabii bu arada güncel olayları da değindik. Yeni sinemacılar olgusuna farklı yaklaşarak Takva filmi nedeniyle bu grubun beyini durumundaki kişi senarist Önder Çakar'la bir söyleşi yaptık. Ayrıca Sis ve Gece ile Adem'in Trenleri hakkında ilk bilgileri vermeye çalıştık.

Bülent Vardar'ın neredeyse bir dosya boyutunda olan çalışmasını yayınlayarak sinemamızda bir çok tartışmaların nedeni olan ulusal sinema olgusuna değindik.

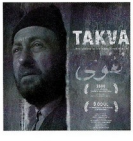
Gelecek sayılarımızda da benzer çalışmaları yayınlayarak, hem güncel hem de kaynak bir dergi olma özelliğini sürdeceğiz. Ama çalışmalarım yalnızca Türk sinemasıyla sınırlı kalmayacak, zaman zaman değil, çoğu zaman yabancı sinemaya da eğilerek, bu alandaki çalışmaları da farklı yaklaşımlar ve yorumlarla aktaracağız..

Gelecek sayımızda buluşmak dileği ile....

Burçak EVREN

İÇİNDE

10



YENİ SİNEMACILAR VE TAKVA
Burçak Evren

16

TÜRK SİNEMASINDA İLK SİNEMASKOP FİLMLER
Burçak Evren

22

TÜRKİYE'DE İLK KEZ MANAKİ KARDEŞLER'İN ÇEKTİĞİ FİLMLER VE FOTOĞRAFLAR
Özgür Şeyben

30

TÜRKİYE'DE SİNEMANIN GELİŞİMİ VE ULUSAL SİNEMA TARTIŞMALARI
Bülent Vardar

İÇİNDEKİLER

48

SİS VE GECE
Müge Serçek

52

BAHÇE YA DA
YAZLIK SİNEMALAR
Berk Birinci

54

ADEM'İN TRENLERİ
Barış Pirhasan

56

ELEŞTİRİLER
Bülent Vardar
Okan Ormanlı
Sevinç Baloğlu
Özgür Şeyben

UÇAN SÜPÜRGE AFİŞ YARIŞMASI

Uçan Süpürge, 10-20 Mayıs 2007 tarihleri arasında düzenleyeceği Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nin onuncusuna özel olarak afiş yarışması düzenliyor.
Tasarım alanında çalışan insanları desteklemek ve toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine düşünmelerinde aracılık etmek ve grafik sanatına katkıda bulunmak amacıyla düzenlenen afiş yarışmasında seçici kurul tarafından birinci seçilecek eser, festivalin 10. yıl afişi olarak kullanılacak. Ayrıca yarışmaya giren ve sergilenmeye değer bulunan eserler 4-20 Mayıs tarihleri arasında sergilenecek.
Yarışmanın jürisini Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu, Prof. Dr. İncilay Yurdakul, Doç. Dr. Çiğdem Erbuğ, Yard. Doç. Semra Çevik, Yard. Doç. Andreas Treske, Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali Yönetmeni Sevna Akpınar, Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali Danışma Kurulu'ndan Cemal Akyüz oluşturuyor.
"Yarışmanın ana teması kadın filmleri festivalimizin 10. yaşını kutluyor olmasıdır." diyen Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali Yönetmeni Sevna Akpınar, yarışmanın herkese açık olduğunu da sözlerine ekledi.
Eserlerin Uçan Süpürge'ye son teslim tarihi 15 Ocak 2007. Yarışmanın sonuçları ise 1 Şubat 2007'de açıklanacak. Dereceye giren eserlere ödülleri 4 Mayıs 2007'de düzenlenecek olan ödül töreninde verilecek.

MESUT UÇAKAN'IN "MATRIX"İ: ANKA KUŞU

Türkiye'nin ilk bilimkurgu filmi olan ve beyin naklini anlatan 'Kavanozdaki Adam'ın yönetmeni Mesut Uçakan, 2004'te çekeceğini duyurduğu filmi 'Anka Kuşu'nu iki yıllık gecikmenin ardından tamamlamak üzere. Wachowski Kardeşler'in 'Matrix' üçlemesinin paralelinde bir öyküsü olan 'Anka Kuşu'nun çekimlerinde beş hafta geride kaldı. Cemaat tartışmalarının da aralarında olduğu Türkiye'nin yakın dönemindeki politik olaylar üzerine son derece çarpıcı bir şekilde eğilen ve sıra dışı konusuyla dikkat çeken filmin çekimlerinin büyük bölümü adeta basından gizlenerek Bolu'da tamamlandı.

Gafur Uzuner ve Kenan Bal Anka Kuşu'nun setinde

Mesut Uçakan

1990 yılında çektiği 'Yalnız Değilsiniz'de ülkemizde henüz patlak veren üniversitelerdeki başörtüsü yasağını ilk kez ele alan, 1993'te çektiği 'Kelebekler Sonsuza Uçar / İskilipli Atıf Hoca' filmiyle Şapka İnkılâbı konusunda büyük tartışmalara neden olan yönetmen Mesut Uçakan, yeni projesiyle bir kez daha tartışma yaratacak. Hemen her filminde ülkemizin yaşadığı politik olayların üzerine gitmekten çekinmeyen Uçakan'ın yeni filmi, hayatın anlamının peşindeki bir yönetmenin yaşadığı sarsıcı olaylar üzerinden Türkiye'nin yakın dönemindeki politik çalkantılarını ele alıyor.
Robert Zemeckis'in 1997'de çektiği 'Contact - Mesaj' filmi ile Wachowski Kardeşler'in 'Matrix' üçlemesinin paralelinde bir öyküsü olan film, çektiği filmlerle pek çok önemli festivalden ödüller almış genç bir yönetmenin yaratılışı kavrama sancısı üzerine kurulu. Çocuk yaşta ailesini kaybedip İstanbul'da yaşamaya başlayan Selman, kasabayı terk ettiğinden beri kendisinden haber alamadığı çocukluk aşkı Merve'nin acısını sinemaya sığınarak dindirmeye çalışır. Daha bir iki film çekmesine rağmen pek çok ödüle ulaşan genç yönetmen buna rağmen mutlu değildir. Çocukluğunda yetiştiği kültürle içinde yaşadığı metropolün acımasız kültürü arasındaki derin çelişki karşısında karanlık bir dehlizin içine sıkışıp kalan Selman, içine bir türlü sinmeyen bu hayatı sorgulamakta, giderek büyük bir şizofreninin içine sürüklenmektedir. Bu durumdan kurtulmanın yolunu hatıralarında arayan Selman, çocukken babasının içinde 'anka kuşu' var diyerek saklaması için verdiği küçük kutunun gizeminin peşinden çocukluk

kasabasına gider. Kasabada filmin 'Morpheus'u Emin Efendi'yi bulan Selman, yaşadığı dünyanın gerçek 'mimar'ına ulaşmak için ucu bucağı olmayan bir yolculuğa çıkar…
Anka Kuşu'nun oyuncu kadrosunda Yalçın Dümer, Kenan Bal, Kaan Girgin, Cansu Şahin, Rahmi Dilligil, Ceren Öztürk, Mahmut Hekimoğlu, Gafur Uzuner, Aysun Güven, Fatih Hürkan, Ünsal Emre, Ece Baykal, Kazım Eryüksel ve Hande Alparslan yer alıyor.

TÜRK SİNEMASI GÖRSEL HAFIZA PROJESİ İÇİN GÖNÜLLÜLER ARANIYOR

Mithat Alam Film Merkezi, Türk sinemasını gelecek kuşaklara "içeriden" anlatabilecek, aktarabilecek "yaşayan tarihi bellekleri" Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi ile kayıt altına almaya çalışıyor. Bu kapsamda Türk sinemasına emek vermiş sinemacılarımıza ulaşıyor ve kendileriyle, sözlü tarih yöntemini kullanarak uzun soluklu görüşmeler yapıp ses ve görüntü cihazlarıyla kaydetmeye çalışıyor. Kayda alınan görüntüler belgesel, makale ya da kitap çalışmalarına dönüştürülüyor. Proje kapsamında şu ana kadar Bülent Oran, İlhan Arakon, Kadri Yurdatap, Sezer Sezin, Giovanni Scognamillo, Memduh Ün, Yılmaz Atadeniz gibi isimlerle yapılan çalışmalar tamamlanmış durumda.
Amacı daha çok sinemacıya, en kısa zamanda ulaşıp onları bir an önce projeye dahil etmek olan ve tamamıyla gönüllü bir ekibin katılımıyla gerçekleşen proje kapsamını genişletmek için gönüllülere ulaşmaya çalışıyor.

Bilgi İçin: gorselhafiza@gmail.com

Sezer Sezin: Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi

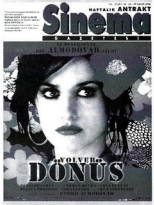
ADEM'İN TRENLERİ YOLA KOYULDU

Yönetmenliğimi Barış Pirhasan'ın yaptığı Adem'in Trenleri'nin çekimleri, Manisa Karaağaçlı tren istasyonunda kurulan sette başladı. Tarihi bir eser olarak koruma kapsamında olan ve faaliyeti durdurulan istasyon ve çevresindeki binalar, filmin sanat gurubu tarafından özel olarak hazırlanan proje kapsamında film için yeniden restore edildi. 2 Mart 2007 tarihinde 150 kopya ile gösterime girmesi planlanan Adem'in Trenleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın şimdiye kadar verdiği en yüksek yapım desteği olan 450.000 YTL'lik katkısıyla çekiliyor.
Filmin en önemli bölümlerinin sponsorluğunu üstlenene TCDD bu sponsorluk çerçevesinde filmin çekimleri sırasında kullanılacak olan lokomotif, yolcu vagonları ve yük vagonlarının yanısıra tren ve istasyon görevlileri gibi filmde yer alacak figürasyonu da temin ediyor.
16mm negatif olarak çekilen ve dijital ortama aktarılan filmin tüm yapım sonrası işlemleri dijital olarak yapıldıktan sonra 35mm filme aktarılacak
Cengiz Ergun ve Ezel Akay'ın yapımcılığını üstlendiği Adem'in Trenleri, sevdiği adam tarafından terk edilen bir kadın ve çocuğunu himayesine alarak yıllarca birlikte yaşayan bir imamın hikayesini anlatıyor.

Derya Alabora ve Erkan Taşdöğen

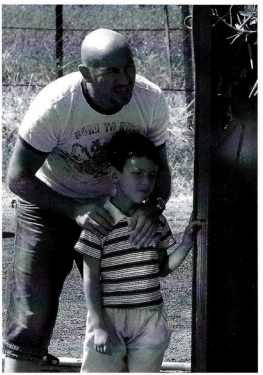
SİNEMA GAZETESİ YENİDEN SALONLARDA

1989 yılından beri sürekli yayınlanan ve Türkiye'deki tüm sinema salonlarında ücretsiz olarak okurlarına ulaşan "Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi" kısa bir tatilin ardından yeniden sinema salonlarındaki yerini aldı. Sinema sektörünün en uzun ömürlü yayını olma özelliğini taşıyan Sinema Gazetesi, her hafta yıldız tablosu, sinema yazıları, vizyon filmlerinin tanıtımı, box-office sayfaları ve köşe yazılarıyla sinema sektörünün gündemini takip etmeye devam ediyor. Burçak Evren, Özgür Şeyben, Deniz Yavuz, Orhan Ünser gibi isimlerin eleştiri ve incelemelerinin bulunduğu Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi her hafta sonu sinema salonlarından ücretsiz olarak temin edilebilir. Bilgi için: 0 212 251 56 47 e-posta:sinemagazetesi@superonline.com



"MUHSİN ERTUĞRUL UMUT ÖDÜLÜ" ÇAĞAN IRMAK'IN

1. Uluslararası Bursa İpek Yolu Film Festivali, Türkiye'de bir ilki gerçekleştirerek, sinemamızın endüstrileşme çabalarına ve evrenselliğe ulaşma konusundaki uğraşlarına destek olmak amacıyla, bu doğrultuda üretim yapan bir profesyoneli Muhsin Ertuğrul Umut Ödülü adı altında, özel bir ödülle yüreklendirmeyi amaçlıyor.
Uluslararası Bursa İpek Yolu Film Festivali'nin Türk Sineması'nın geleceğine verdiği değer ve önemin bir ifadesi olma özelliğini taşıyan Muhsin Ertuğrul Umut Ödülü, ismini, ilk sesli film, ilk renkli film ve ilk ortak yapım gibi sinemamızda birçok ilke imza atan büyük sinema ve tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'dan alıyor.
Festival komitesi; "Gerçekleştirdiği yapımlar sayesinde yoğun seyirci kitlesini salonlara çekmeyi başardığı, sinemanın yeniden halkın sevdiği bir sanat dalı haline gelmesine katkı sağladığı ve genç kuşaklara sinema sevgisinin aşılanmasında önemli rol oynadığı" gerekçesiyle, yönetmen Çağan Irmak'ı ilk Muhsin Ertuğrul Umut Ödülü'ne layık gördü.
1970 yılında İzmir'de doğan Çağan Irmak, 1992 yılında Ege Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Radyo Televizyon bölümünden mezun oldu. Öğrencilik yıllarında çektiği "Masal" ve "Kurban" isimli kısa metrajlı filmlerle Sedat Simavi Ödülünü alan Irmak Orhan OĞUZ, Mahinur ERGUN, Filiz KAYNAK, Yusuf KURÇENLİ'nin asistanlığını yaptı.
1998'de senaryosunu kendi yazdığı "Bana Old And Wise"ı Çal"; isimli kısa metrajlı filmiyle İFSAK'ın birincilik ödülüne layık görüldü. 1999 yılında yönettiği "Günaydın İstanbul Kardeş" isimli TV filminin ardından senaryosunu yazıp yönetmenliğini üstlendiği bir başka proje olan "Çilekli Pasta" yı gerçekleştirdi.
2001 yılında senaryosunu yazdığı "Bana Şans Dile" adlı ilk sinema filmiyle sinema kariyerine başlayan Irmak, Mustafa Hakkında Her Şey isimli ikinci filminin ardından 2004 yılında bütün Türkiye'yi derinden etkileyen "Babam ve Oğlum" ile büyük başarı yakaladı.



TÜRKAN ŞORAY

UĞUR YÜCEL

Hayatımın KADINISIN

TMC FİLM sunar
uygulayıcı yapımcı MAHAYANA FİLM
TÜRKAN ŞORAY, UĞUR YÜCEL, YILDIRIM MEMİŞOĞLU, EZGİ MOLA, SELİM ERDOĞAN, KADİR KANDEMİR
ve SETTAR TANRIÖGEN
konuk oyuncular BİNNUR KAYA, ŞİNASİ YURTSEVER, SAVAŞ AKOVA, KADİM YAŞAR
ses MOMCHIL BOZUKOV ışık ORION genel koordinatör DEFNE KAYALAR kurgu AYLİN ZOİ TİNEL
orijinal şarkılar ORHAN GENCEBAY müzik SRDJAN KURPJEL sanat yönetmeni GÜLAY DOĞAN görüntü yönetmeni JÜRGEN JÜRGES
yapımcı EROL AVCI
yazan ve yöneten UĞUR YÜCEL
www.hayatiminkadinisinfilm.net

TMC mahayanafilm

ÖZEN FİLM

24 KASIM'DA SİNEMALARDA

Türk Sinemasında yeni bir ekol mü?

YENİ SİNEMACILAR VE TAKVA

Burçak EVREN

Sinemamızda nedense ekoller, önceden saptanmış ilkeler üzerinde birleşerek film yapmayı deneyen gruplar, yerleşik anlayışı zorlayan düşünceler ya da alternatif filmler yapma isteği ile birlikte yola çıkan insanlar pek olmadı. Yalnızca güncel eğilimler ve modalar peşine takılarak birtakım tematik filmler yapıldı. Kişisel sinemalar oluştu ve onların birbirine benzer üslupla yaptıklarını, ekollere duyduğumuz gereksinimlerden dolayı bir ekol olarak tanımlama coşkusuna (çoğu zaman da yanılgısına) düştük.

Sinemamızın geçmişteki yapısı düşünüldüğünde ekollere ya da ayrıksı, sistemle çatışan, ona alternatif getirmeyi amaçlayan filmlere olanak sağlamadığı bir gerçektir. Ama yine kimilerinde (Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi) ekol yaratma çabaları da gözlenmiş, kimi tecimsel başarısızlıklar ve de dışlanmalar söz konusu olduğu halde bu ekol arayışları adı geçen yönetmenler tarafından ısrarla sürdürülmüştür.

Günümüz sinemasında ise bireycilik ve onun doğal bir uzantısı olan durum ve zaman zaman da deney (sel) sineması öne çıkmaktadır. Kendi içinde doğruları olan bu tür sinema anlayışı kabul görse de, sinemamızın genelinde bir etki halesi oluşturamadığı ya da böyle bir derdi olmadığı da bir gerçektir.

Her ülkenin sineması belirli dönemlerde, belirli eğilim, yöneliş ve aynı ilkeler altında toplanmış kişilerin ortaya koyduklarıyla bir canlılık onun da ötesinde bir akım ve de ekol yaratırlar. Fransa'da Yeni Dalga, İtalya'da Yeni Gerçekçilik, İngiltere'de Özgür Sinema ya da Latin Amerika ülkelerinin kimilerinde bu tür sinemasal eylemler ortaya çıkarak ülke sinemalarını bireylere taşımalarına tanık olmadık mı?

Şimdi Yeni Sinemacıların Gemide ve Laleli'de Bir Azize gibi ayrıksı, çok farklı, alışılmışın dışındaki bir ikiliyle başladıkları seriivenin günümüzde Takva ile şimdilik noktalanan gelişimine bakıldığında, henüz ekol aşamasında olmasa da bir şeylerin yeşerdiğini görür gibi oluyoruz. Çok güç koşullar altında çalışmalarını sürdüren bir grup gencin, onca olanaksızlıklara rağmen ödün vermeden, tecimsel kaygılar taşımadan ortaya koydukları ve bundan sonra da koymaya çalışacakları filmler bir şeylerin, sinemamızda değişim ve dönüşüme uğrayacak kimi anlayışların da bir prototipi olarak beliriyor.

Takva filmi bu nedenle çok önemli. Yalnızca Yeni Sinemacılar'ın bir başka örneği olduğu için değil, sinemayı aynı şekilde soluyan, benzer şekilde algılayan, inatla ilkelerini her koşula rağmen sürdüren bir grup insanın nereden nereye geldiklerini ve oradan da nereye doğru gideceklerini gösterdiği için.

Bundan böyle de Yeni Sinemacıların yaptıklarını ve yapacaklarını izleyiniz derim.

Bizim sinemamızda da, bu genç insanlarla niye bir ekole doğru yol alınmasın derim... Yeni Sinemacıların tüm serüvenine ortak olanlardan biri ve belki de en başta geleni -her ne kadar kendisi bunu yadsıyıp biz bir grubuz dese de- hiç kuşku yok ki Önder Çakar'dır. Senarist Çakar'la hem Yeni Sinemacılar, hem de son filmleri Takva üzerine konuştuk.

Takva filminde Muharrem Canlandıran Erkan Can

Kimdir bu Yeni sinemacılar, hangi gereksinmeden doğdu bu oluşum?

Biz Yeni Sinemacılar'ın içinde yer alan insanlar olarak sinemanın daha çok kolektif biçimde yapılabileceğinin olanaklarını aramaya çalıştık ve bu ara sürecinde böyle bir oluşuma giriştik. Kolektif sinema yapmayı denemeye çalıştık; o yüzden film yazıhanesi gibi değil de grup olarak durmayı tercih ettik. Sinemadaki bazı altın kurallar sanılan kurallara karşıyız. Kendi aramızdaki meseleleri bir yazıya, deklârasyona dökmeden yapalım dedik. Deklare edecek bir şeyler söylemiyoruz ve kolektif sinemaya önem veriyoruz

Bu grup (Yeni Sinemacılar) belirli kişilerden mi oluşuyor?

Bu gruba belirli insanlar katılıp çıkıyorlar. Bu grubun içinde kameramanlar var; reji grubundan arkadaşlar var... Bu gruba yeni kişiler de katılıyor; kimse giremez diye bir durum yok. Aksine aramızdan bazen çıkanlar oluyor; başka işler bulup da gidebiliyorlar.

Bu gurubun en temel amacı sizce nedir?

Kolektifliktir. Biz hep birlikte bir şeyler yapmak istiyoruz.

Benim izlediğim kadarıyla grubun beyni durumunda siz ya da sizle birlikte birkaç kişi görünüyor. Öyle mi?

Grubun lideri ya da ona benzer bir şey yok. Hepimiz aynı oranda işler yapmaya çalışıyoruz. Ben başından beri varım tabii. Gemide, Laleli'de Bir Azize, Maruf, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar ve Takva...

Bunu kırmak istiyoruz. Bir ara Serdar (Akar) grubun içindeyken Serdar'ın yönettiği filmleri yapıyormuş gibi duruyorduk. Biz istiyoruz ki, bu sinema anlayışına uygun filmler yapalım. İlla ki senarist ben olayım yönetmeni şu kişi olsun diye bir durum yok. Kolektiflik ya da yeni sinemacılar grubu kurmak önemli bizim için.

Finansal kaynağı nedir bu grubun?

Hiç yok, sinemasal bir ortaklığımız var yalnızca. Çeşitli kuruluşlardan örneğin Eurimages Kültür bakanlığından bazı destekler aldık. Ama sonuçta kendi paramız pek yok diyebilirim.

Mesela grubun dışında elinde iyi bir senaryosu olan bir kişi size başvursa bunu filme

çekmeyi kabul eder ya da en azından düşünür müsünüz? Ya da bu kişi senarist değil de genç bir yönetmen olabilir. Bu konudaki değerlendirme ölçütleriniz nelerdir?

Bize senaryoyu getiren ya da teklif eden o arkadaşla yani yönetmen ya da senarist arkadaşla daha önceden çalışmış olmamız lazım; biz daha önceden çalıştığımız insanlarla çalışmak istiyoruz. Maruf filminde mesela Özer Kızıltan bizimle çalıştı. Takva'yı Özer'in çekeceği Maruf'tan itibaren belliydi. Senaryodaki nitelikler yönetmenden daha farklı. Sinemada özgün dil olmalı. Bunun sınırı yok, Gemide ve Laleli'de bir Azize'den bu belli oluyor

Konvansiyonel sinemaya uygun senaryolardan daha çok hoşlanıyoruz. Ülke sorunları, insan malzemesi ve buna bakıştaki duruş çok önemli.

Ne aradığımızı, son beş yılımızı izleyenler bizim ne demek istediğimiz anlayacaklardır diyorsunuz yani…

Sanırım yedi sekiz filmden sonra bir ekolden söz edebileceğiz galiba. Mesela Yeni Dalga'nın yaratılması gibi… Ben sizin çıkışınızda böyle bir oluşum gözlüyorum.

Ben bunları iltifat olarak algılıyorum. Belki bundan 15–20 yıl sonra analiz edildiğinde sinemamız o zaman ortaya çıkacak. Bundan sonraki projemizin senaryosunu ben yazacağım Fatih Akın çekecek. Bir grubun etrafında toplanan bir ekip olmadığımızı insanlar bilsin. İnşallah başka insanların katılımını da istiyoruz.

Serdar Akar ile yolunuz üç filmden sonra ayrıldı. Neden? Serdar mı dinlenmeye geçti yoksa siz mi? Bu ayrılığı bir yol ayrımı olarak değerlendirebilir miyiz?

Serdar ile kişisel sorunum yok. Birçok şey yaşadık. Sıkıntı vs. Takva'ya borcum var diye 2,5 ay yurt dışına çıkamadım mesela. Birlikte çok sıkıntılar yaşadık. Biz sonuçta siyasal devrimci bir örgütlenme değiliz. İsteyen ayrılabilir. Ben Kurtlar Vadisi'ne ideolojik olarak karşıyım. Serdar'ın yeni sinemacılarla hiçbir şey yapacağını düşünmüyorum.

Demek ki Yeni Sinemacıların kimi sert ve değişmez grup ilkelleri de var?

Bu aslında Serdar'ın da fikriydi. Bu bir grup fikriydi önceden. Hatta biz Kurtlar Vadisi'nde çalışan oyuncularla çalışmama kararı almıştık.

Yeni sinemacıların bundan sonraki çalışma takvimi belli mi?

Fatih Akın, Türkiye standartlarında, Türkiye'de geçen bir hikâyeyi Türkiye'de çekmek istiyor. Aydın Bulut da başından beri bizimle olan arkadaşımız. Genç bir bayanın senaryosu var gündemde, onu çekmek istiyoruz. Başka bir gencin de senaryosunu çekmek istiyoruz…

Takva'nın yurtdışındaki satışları kesinleşince hangi projeye önce gireceğimiz kesinleşecek.

5 projede hangisi sizi düş kırıklığına uğrattı?

Hiçbiri… Maruf bence süper bir film.

Maruf'ta sinema yazarlarının anlamadığı neydi?

Bence onların anlamadığı demek haksızlık olur. Bence onlar anladılar ama sıkıldılar ya da beğenmediler. Benim bir sorunum yok. Ben o filmi Mardin'de de oynattım. Süryaniler de izledi. Kürtler de. Her projede Türkçenin başka dillerini yaratmaya çalıştık. Maruf'ta: Kürtlerin ya da doğu insanlarının olayları anlatış biçimini anlatmaya çalıştık. Takva'da dinsel bir dil vardı. Dar Alanda Kısa Paslaşmalarda ise futbol dili.

Takva projesi (senaryo) nasıl oluştu?

"Film Yön" çatısı altında TRT'ye edebiyat uyarlaması bir dizi çektik; Mardin'de yaptık bu çalışmayı, Mardin bizi çok etkiledi mimarisiyle, insanıyla, yaşayışıyla. İstanbul'a döndük

Takva filminden bir sahne

sonra, tekrar dizi yaptık. 5 hikâyeyi yazdık ve Show TV'ye götürdük; siz çekin biz sonra sinema filmi olarak çekelim dedik. O zamanlar Show almadı onun yerine Mumya Firarda filmini yaptı. Biz sonra Maruf'u çektik; borçlandık, bir kısmını Serdar bir kısmını ben ödedim. Sonra Takva'yı çektik.

O sıralar siyasal iktidar AKP değildi ve bu tür temalar da pek gündemde değildi. Bu film günümüzdeki kimi yaşanmış olaylarla fena halde örtüşüyor. Siz senaryoyu yazarken geleceği önceleyerek bu noktalara geliniceğini biliyor muydunuz? Yoksa tümüyle rastlantısal bir örtüşme mi?

Bu filmin AKP ya da onun ideolojisiyle ilgisi yok. .

Günümüzle örtüştüremeyiz mi?

Günümüzle ilgilisi yok; bu sorun altmışlardan beri vardı.

Ama sinemamızda bu denli hiç işlenmedi...

Tarihte yaşamış kişileri çok incelemedim ve bilmiyorum; sinemadaki durumu sizin gibi incelemedim. İlk olup olmadığını onun için bilemiyorum. Sorunuzun yanıtı değil ama bu arada bir parantez açıp Maruf filmiyle ilgili bir şey söylemek istiyorum. Maruf'u en çok sevenler arasında Bülent Oran gelir. Mehmet Açar beğenmedi mesela; ama Bülent Oran beğendi, Oran'ın beğenmesi benim için daha önemli.

Takva'da sansür korkusu nedeniyle bir otokontrol tedirginliğini hiç yaşadın mı?

Senaryoda bir ara Muharremi acaba saldırgan bir bunalıma mı soksak dedik ama o zaman da batılı bir yorum olacaktı. Sansür aklıma

gelmedi. Türkiye'de siyasi iktidarlar sinemayı önemsemiyor, okumuyorlar. Bence Kültür Bakanlığı'ndaki her proje bir dosya sadece. Oraya hangi film başvursa sadece birer dosya olarak bakılıyor bu filmlere. Mesela Toronto Film Festivali'ne filmlerimiz katıldı ama Kanada'daki Kültür Ataşemiz gitmedi, ilgilenmedi bile.
Mesela İran Sineması'nda neler oluyor. Yeni anlatım dilleri buluyorlar. İnce metaforlar bularak anlatım olanakları doğuyor. Sansürün mesela İran Sineması'nda böyle bir yansıması olabiliyor. Bizde bu da yok. Türkiye'de sinemaya ilgisizlik tamamen üst yapıdan kaynaklanıyor.
Tekrar filmin günümüzdeki kimi olaylarla özleşmesine dönelim istersen…
Aslında yeni bir şey keşfetmedik. 1965'ten beri bu tür sorunlar Türkiye'de var. Bir öngörümüzden, gündemi yakalamaktan değil. Eğer bu film gündemi yakaladıysa maalesef bu eski bir sorun olduğundan. Çok film çekilmiyordu. 12 Eylül bunu durdurdu. Bireysel sinema, içe dönük filmler yapıldı. Bu bir sıkıntıydı, kimsenin suçu değildi bu, ne fon vardı ne para ne de salon… Toplumsal filmler yapamıyorduk. Bizim ülkemizin sinemacıları ülkemizin sorunlarına çok duyarlıdır.
Bizim sinemamızda milli ve dini konular tabudur. Sansürden dolayı tehlikelidir.
Sansürle bu derece oynamak ilk defa gördüğüm bir olgu benim. Öte yandan senaryonun tümünün bir düş ürünü olmadığını sanıyorum, kimi yaşanmışlıklardan esinlendiğini ortaya koyan kimi saptamalar var. Ne dersiniz?
Babam etkiledi beni. İçerdi önceden, itikadı vardı ama bu inancını çevresindekilere pek uygulamazdı. Babam neredeyse 12 Eylül'ün ailesine verilmiş olan bir zarar olduğunu düşündü. Abim ölmüştü; maddi durumlarımız çok kötüydü. Babam daha sonra dine yöneldi. Annem kapandı. Bir ara çok korktum aklını yitirdi diye; ama sonra bunun onun bir tercihi olduğunu anladım. Daha sonra babamı kaybettim, belki bunun da etkisi oldu diyebilirim.
Muharremde babanızdan ne kadar iz var?
Muharrem'in dürüstlüğü aynı babam gibidir. Babamın oğluyum sonuçta, çok da vazgeçemiyorum. Bu ülkenin insanlarından biri de benim babamdı. Bana çok iyi babalık yaptı; bu dünyayı insanları çok seven bir insandı. Babamdan etkilenmediğimi söylemek çok büyük haksızlık olur. Belki de babamdan ötürü farklı kesimlere saygı duymayı öğrendim.
Bu filmde İslam'da bir tarikatı anlatırken hep bir saygı var ve filmden çıktıktan sonra kötüler ve iyiler ayrımı yok. Mesela tarikatın içinde beyin yıkama gibi olgularla karşılaşmıyoruz. Gerçek mekânlarda nasıl çektiniz bu filmi?
Aslına Gemide filminde de, diğer filmlerde de taraf tutmadan yaptık. Takva'da saygısızlık yapmamaya çok dikkat ettik. Senaryoyu bir yerden izin almak anlamında değil; ama
Hz. Muhammed'e ve inananlarına saygılı olduğumdan herkese okuttum. Fikirlerini sordum; sinemaya karşı olanlara bile; ama ben onlara "size rağmen bu filmi yapacağım" dedim. "Tüm bunlara rağmen bir saygısızlık var mı?" dedim, "yok" dediler. Zikirler için yardım aldığımız yerlerde senaryoyu vererek izin almadık ya da onlardanmış gibi davranmadık; sinemacı olduğumuzu, bu konuda film yapacağımızı söyledik ve herhangi bir taktik uygulamadık. Yani izin almadık aslında. Sadece sorduk.
Belirli bir tarikatı mı hedef aldınız yoksa tüm tarikatların özünü alıp bir prototip mi yarattınız?
Muharrem İstanbul'da yaşıyor; istese de El-kaideci olamaz. Mesela onun kolayca ulaşabileceği bir yer olmalı bu yer. 4–5 tarikat var onları inceledim.
Prototip değil ama bu tarikatın bünyesinde buna benzeyen tarikatların içinden kesitler… İslam dışı bir tarikat değil.
Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde kostüm ödülü aldınız. Hayali kostümler mi, gerçekte var olanlar mı kullanıldı?
Haydari rengini bozmadık; bazı biçimleri bozduk. Renklerin anlamları, simgesel kültürleri var İslam'da; biz bu renklerde oynadık.
Bu filmi izledikten sonra bazı tarikatlar böyledir demek için mi?
Çoğu böyle. Hap yapalım, para kapalım gibi ticari mekanizmalarla suni şekilde organize edilmiş tarikatlar var. Burada benim araştırdığım 10.yy'dan beri var olan tarikatlar. Aslında çok eskiden kalmalar ve bu topraklarının başka tarikatlarıyla da karışıp inanç biçimleri aynı kalmış ama ayrıntılar coğrafi koşullara göre değişmiş. Bu tarikatlar Cumhuriyet'in ilanına rağmen değişmemiş… Bu tarikatlar köklü, geleneksel… Günümüzün siyasal iktidarından değil; Osmanlı'da da vardı… Tabii o dönemin kendi şartlarıyla bugün aynı değil. Muharrem bu yüzden sorun yaşıyor. 13.yy'da yaşasaydı sorun olmayacaktı belki de.
Mercedes sahnesi… Bu tarikatların siyasallarla da ilişkisi var anlamına mı geliyordu?
Evet. Orada Mercedes'in 06 plakasını göstermek yeterliydi. Tarikatlara masumane katılan insanlar da var, başka nedenlerle katılanlar da…
Bu kadar servetin üzerinde oturan bir tarikatın filmde parayı kanalize ettiği tek yer camiye yardım gibi çok küçük gösteriliyor. Paranın büyük kısmının gittiği yerleri göstermemişsiniz. İzleyene mi bıraktınız burasını?
Biz aslında bir tarikatın hem ekonomik hem ideolojik yanını teşhir etmek için yazmadık.

Benim hikâyem Muharrem'in hikâyesi. Muharrem ne biliyorsa biz de onu biliyoruz. Acaba tarikat bundan sonra ne yaptı bunu biz görmüyoruz. Türkiye'de mesela bazı tarikatlar yasak ve polis basıyor. Bu durumda ben Muharrem'i geleneksel, huşu içinde bir dergâha ya da onu paranoyaya sürükleyen bir yere de koyabilirdim ama o zaman bu durum Muharrem'in delirmesini haklı kılardı. Ben onun delirmesini kendi kafasının içinde, kendisine ait bir yanlışlıktan kaynaklanmasını istedim. Bu yüzden Muharrem bitince film de biter; çünkü sadece onu anlatıyor.

Peki, izleyici Muharrem'in gördüğü kadar görünce nefret duymaz mı?

Muharrem çok da iyi, Evliya bir adam değil ki; insan dövüyor, düşüncelerini dayatıyor; çok eksiklikleri var…

Tarikata değil de bir şirkete girseydi yine delirmez miydi?

Evet delirirdi.

Demek ki tarikatlar bir fon, neden tarikatı kullandın. Tarikatlar bu durumda aklanıyor da denebilir.

Katılıyorum size. Buradaki mesele inanç. Muharrem gibi birinin, inancı, dini katıksız tartışmaya kapalı bir dinde olması yani Türkiye'de olduğumuz için İslam olması gerekiyordu. Amen'e benziyor biraz. Amen'de Vatikan'ın ikiyüzlülüğü ortaya çıkıyor. Burada tarikatlar öne çıkmıyor.

Bu sadece madalyonun bir yüzü. Almanya'daki bir adamın Vatikanla olan meselesiydi.

Şeyhe değil, tanrıya olan inancını sorgulamak istedim Muharremin. Ben sadece bunu sorgulamak istedim. Zor olanı bu ve bunu deneyelim dedik. Siyasal İslam'ın nasıl kötüye kullanıldığını biliyoruz. İslam tarihinde böylesi bir mezhep kırımı yok diyor adını veremeyeceğim biri. Muharremin tanrıya olan inancı önemliydi. Şeyhe olan inancı önemli değildi.

Muharrem tarikata değil de benzer olgular üzerine kazanç sağlayan bir başka yere girseydi ne değişecekti?

Bu ülkede böyle bir gerçeklik var. Diyanet bu konulara karşı değil. İslam'ın inancı tartışılamaz. Kesin kuralları vardır. Muharrem'deki durum farklı; tartışamazsınız. Ezanı Türkçe yapamazsınız Arapça olmak zorunda. Kendisi yazıyor bunu. Mesela Avrupa Birliği'ne girelim diye kurban kesimini değiştirelim dediler. Babam sandı ki, bizim düzenimizi değiştireccekler. Babam bu nedenle korktu ve saldırganlaşmaya başladı. Ben bu filmin insanların birbirlerini dinlemesini sağlamasını istiyorum.

Dinde farklı okumalara açık yer bırakmışsın. Düşlere giren kızın şeyhin kızıyla ve şeytanla aynı olması beni çok etkiledi. Acaba ben mi yanlış okudum.

Çok doğru okumuşsunuz. Ama bu Yunus Emre'nin hikâyesidir. Benim değil. Simyacı da da bu vardır; hazinesi evinin altındadır. Bu benim kültürümde var olan bir hikâye ve anlatma biçimi. Kendisine altın tepside sunulması ama bundan korkması…

Örneğin, şeytan… Kim bunlar?

Bence şeytan kız değil ama Muharrem onu şeytan ve günah sanıyor. Bana seyirci olarak sorarsanız, şeytan Engin Günaydın. Ve iki arkadaşıyla birlikte Engin Günaydın'ın konuşmaları vs. gayrı İslamı. Her şeyleri yanlış. Saç modelleri, duruşları… Muharrem de onlardan çekiniyor. Tarikat kendi işlerini kendi adamlarına yaptırıyor.

Film bazı yerlerinde ve kişileriyle farklı okumalara çok açık. Filmin bütününe sindirmek istemediğin bir şeyler var gibi?

Elbette öyle.

Bu filmden kaç seyirci bekliyorsun.

Yırtacağız diyemem. Belki yeni sinemacıların 5 filmi içindeki en yükseği olur. Kamuoyu ve izleyici bizi çok destekledi. Seyircimiz daha böyle değil. Mesela seyircimiz Duvara Karşı filmine gitmiyor ve Altın Ayı ödülü almış olan bu film sadece 28000 kişi tarafından izleniyor. Seyirci iyi filmlere gitmiyor. Bu yüzden çok büyük bir şey beklemiyorum. Yaptığımız 5 filmin içinden yine de Takva'nın en çok seyirci toplayacak olan film olacağını düşünüyorum.

Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde filminizle ilgili değerlendirmeyi nasıl yorumluyorsunuz?

Antalya'da çok onore edildik. Beklentinin sebebi Yeni Sinemacı'ların her zaman işine sempatiyle bakması ve işini düzgün yapmak için hep kafa yormasından kaynaklanıyor.

Yeni Sinemacılar grubu içinde kendi senaryolarını çekmek gibi bir isteğin var mı?

Yok; çünkü yönetmenlik sadece bilgi ve teknolojiye hakim olmanın yanında yetenek de gerektiriyor. Bende bu yok. Hayatı zorlamamak lazım. İyi bilenin yapması gerekir.

Çevre düzenlemesini çok önemsiyoruz. Ben sinemaya yeni başladığımda torpille, boşta gezenlere iş verilirdi. Ve sanat grubunda yer alınırdı veya reji asistanlığında, makyajda yer alınırdı. Oysa sanat grubu çok önemlidir bir film için… Makyaj ödülünü bence biz çok önem verdiğimizden aldık. Sakal bıraktık, yaptığımız işi çok ciddiye aldık. Sinemanın diğer alanlarına da önem vermek zorundayız. İyi kameramanlarımız olduğu söyleniyor ama ben buna çok inanmıyorum. Genel olarak Türk sineması dünya standartlarında değil demek istiyorum. Elbette iyi kameramanlarımız da var ama bir sürü eksiğimiz var. Ben kısaca elime kamera alıp çekmeyeceğim; görüntü yönetmeni yapacak. Kimse bu tür projeler için riski almaz.

Yolunuz açık olsun.

Teşekkür ederim.

TÜRK SİNEMASINDA İLK CINEMASCOPE FİLMLER

Burçak EVREN

Televizyonun Amerika'da 50'li yılların başlarında ortaya çıkıp yaygınlık kazanması, sinema sektöründe geniş çaplı bir krizin sinyallerini oluşturmaya yetti. Böylesine bir krizi en kısa yoldan ve de hafif zararla atlatmanın yollarını arayan büyük yapımcılar, ilk çare olarak tecimsel amaçlı, yığınların ilgisini çeken serüven filmlerine yöneldiler. Fakat bu yöntem istenilen sonucu vermeyince, görüntünün kalitesi ve boyutuyla ilgili teknik çalışmalara giriştiler. Ancak bu teknik çalışmalar doğal olarak beraberinde zorunlu ağır harcamaları da getiriyordu. Sonunda panoramik (geniş perde) sistemi denilen yeni yöntem, ucuzluğu nedeniyle uygulama alanına sokularak krizin hafifletilmesinde etkili olmaya başladı. Fakat bu yöntem, önceleri bu boyutlarda çevrilmiş filmlere değil de, normal boyuttaki filmlere uygulanmaya başlandı. Normal filmler, örtülerle (cache) değişik boyutta gösteriliyordu. Bu da bazı sahnelerde, oyuncuların başları ile ayaklarının kesilmesine ve kimi sahnelerin perde dışına taşarak görülmemesine neden oluyordu.

İlk renkli televizyonun ABD'nin Radio Corporation of America (RCA) şirketince 25 Mart 1954'te Indiana Bloomington'daki fabrikada üretilerek piyasaya sürülmesi, sinemadaki krizin daha da büyümesine zemin hazırladı. O günler için astronomik bir fiyat sayılan 1000 dolara satılan 33 ekran RCA marka renkli televizyonlardan ilk önceleri 5 bin adet üretildi. 1967'de ise renkli televizyon satışları, siyah-beyazları geçti. 1954'te 5 bin olan televizyon satışı, 1994'te 27,4 milyona ulaştı.

Siyah-beyaz, sonra da renkli televizyonun piyasaya çıkmasıyla başlayan sinemadaki kriz sonucunda büyük yapımevleri geniş perde sistemine ağırlık vererek, bu çalışmaların sonucunda cinerama, üç boyutlu vistavision ve 70 mm'lik filmleri piyasaya sürmeye başladılar. Bunların arasında yalnızca 50'li yılların başlarında denenmeye başlanan sinemaskop günümüze dek dayanarak yaygınlık kazanmanın üstesinden gelebilmiştir.

İlk kez 20th Century Fox yapımevinin uyguladığı bu işlem, gerçekte yaşlı Fransız profesörü Henri Chretien'in 1920'lerde Hypergonar adını verdiği buluşundan başka bir şey değildi. İşlemin uygulanması oldukça basittir: Çevirim 35 mm'lik filmle ve görüntüyü iki yandan daraltan anamorfik bir mercekle yapılır. Gösterimde kullanılan bir başka mercek ise, daraltılmış bu görüntüyü genişleterek eski boyuna getirip istenilen etkiyi sağlayan mercektir. Merceğin, hafif bir derinlik duygusu da veren bu yeniliği, görüntüye kazandırdığı yatay orantılardır (1:2,5). Gerçekte görüntünün büyümesi bir yanılsamadan ibarettir. Görüntü yanlara doğru gerçekten genişler ama buna karşılık alt ve üst bölümler daralır. Açık havadaki çevrimlere, dış sahnelere uygun gelen sinemaskop, bu yüzden içerideki sahnelere biraz ters düşer. Sinemaskop yöntemiyle çevrilen ilk film, 1953'ün sonbaharında gösterime soğulan Henry Koster'in yönettiği Zincirli Köle'dir (The Robe).

İlk sinemaskop film "TOPRAĞIN KANI" filminin setinde Recep Bilginer, Fikret Hakan, Atıf Yılmaz, Belgin Doruk, Erol Taş ve Gani Turanlı birarada. (Gani Turanlı Arşivi) Yanda

İLK SİNEMASKOP FİLMLER

Altyapı yetersizliğinden ve sektör olamamanın getirdiği olanaksızlıktan ötürü dünya si-

nemasındaki tüm gelişmelerden çok sonraları haberdar olan sinemamız "ses"e ve "renk"e girmesindeki bu rötarı sinemaskop olgusunda da yaşamak zorunda kalmış, bu tekniği ancak çok sonraları uygulama alanına sokabilmiştir.

Sinemamızdaki diğer "ilk"lerde olduğu gibi sinemaskop konusunda da bir belirsizlik, bir kargaşa ve söylentiye dayanan yanlış tanımlamalar-tanıtmalar vardır.

Sanatçılarla ilgili bir ansiklopedinin "AKBAŞLI, Hicri" maddesinde, sinemamızdaki ilk sinemaskop filmin Hicri Akbaşlı tarafından yönetilen, Abdurrahman Palay, Atıf Kaptan ve Handan Adalı'nın oynadığı "Mevlana'nın Hayatı" olduğu yazmaktadır. 1956 yılında çekilen bu filmin doğru adı ise "Aşıklar Kabesi Mevlana"dır. Halk Film (Fuat Rutkay) tarafından yapılan filmin görüntü yönetmenliğini ise Hayrettin Işık yapmıştır.

Sinemaskop olarak çekildiği iddia edilen "Aşıklar Kabesi Mevlana", aslında sinemaskopa benzetilerek çekilmiş bir filmdir. Filmin sinemaskopluğu tekniğinden değil de, kameranın merceği önüne takılan küçük bir aparattan ibarettir. Görüntülerin sinemaskop kadrajında olması için merceğin önüne takılan küçük bir kaş, normal bir filmi sinemaskop gibi göstermiştir. Böylesine basit ve garip bir yöntem sonucu perdeye yansıyan görüntüler ise normal bir filmin alttan ve üstten bir çerçeveyle sınırlandırılması sonucu baş ve ayaklardan kesilmiş bir durum almasını kaçınılmaz kılmıştır.

Agah Özgüç ise "Türk Sinemasında İlkler" kitabında, Türk sinemasında ilk sinemaskop filmin 1966 yılında gerçekleştirildiğini yazarak şu bilgiyi verir:

"Bu genişperde sistemini yapımcı olarak uygulayan Orhan Günşıray'dı. Ama filmi yöneten Lütfi Ö. Akad, görüntüleyen de Ali Uğur'du. Bu genişperde çekiminde kullanılan yerli malı sinemaskop objektifi de görüntü yönetmeni İlhan Arakon özel çabalarıyla meydana getirmişti. İlk sinemaskop film olan "Sırat Köprüsü"nün çekim provaları Şan Sinemasi'nda sinemaskop ekranında gösterildi."

Bu film hakkında İlhan Arakon'la yapılan bir söyleşide bu filmin de ilk sinemaskop film olmayacağı sonucu ortaya çıkmıştır. Arakon o güne dek sinemaskop benzeri tüm denemelerin mercekle değil de kameranın önüne takılan aparatlarla ya da kaşlarla olduğunu belirtmiş, kendisinin de buna benzer bir yöntemle sinemaskop benzeri bir deneme yaptığını içtenlikle itiraf ederek, kullandığı merceğin sinemaskopla uzak yakın bir ilişkisi olmadığını söylemiştir.

5 Ocak 2005 Çarşamba günü TRT 2'de yayınlanan "Sinemamıza Hayat Verenler" belgeselinin İlhan Arakon'la ilgili bölümünde konuşan yönetmen Halit Refiğ ise; Türk sinemasındaki "ilk renkli sinemaskop" filmin, kendisinin yö-

nettiği "Adsız Cengaver" (1970) olduğunu söylemiştir.

Yayın organları ciddi bir şekilde tarandığında ilk sinemaskop filme ilişkin buna benzer iddialar daha da çoğaltılabilir. Ama bu filmlerin hiç birinin gerçek anlamda sinemaskop bir film olmadığı da bilinmektedir.

İşin bir diğer talihsiz yanı ise sözü edilen filmlerden ilk ikisinin, "Aşıklar Kabesi Mevlana" ve "Sırat Köprüsü"nün sinema tarihimizin kayıp filmler arasında yer almasıdır. Elimizdeki kısıtlı bilgilerden "Aşıklar Kabesi Mevlana"nın kısmen renkli ve kısmen de siyah-beyaz olarak çekildiğini biliyoruz. Halit Refiğ'in yönettiği "Atsız Cengaver" ise renkli ve sinemaskop olarak çekilmiştir. Bu filmin ilkliği sinemaskop olmasından değil de, ilk renkli sinemaskop film olmasından gelir. Çünkü bu filmden önce sinemaskop olarak çekilmiş bir filmin varlığı bilinmektedir. Ama ne var ki bu film siyah-beyaz olarak çekilmiştir.

Ülkemizde sinemaskop olarak çekilen ilk film Atıf Yılmaz'ın Birsel Film (Nüzhet-Özdemir Birsel) adına 1966 yılında çektiği "Toprağın Kanı"dır. Hikâyesini Recep Bilginer, senaryosunu Ayşe Şasa ile Atıf Yılmaz'ın yazdığı filmin görüntü yönetmeni ise Gani Turanlı'dır.

Gani Turanlı, TRT'nin kendi yaşamı ve sanatı ile ilgi çektiği bir belgesel çalışmasının ön araştırmasında belgeselin yönetmeni Müjgan Taner ile senaristi Burçak Evren'e bu konuda aynen (ses bantlarından olduğu gibi aktarılışıyla) şunları söylemiştir:

"...Türkiye'de ilk sinemaskop film Atıf Yılmaz'ın yaptığı "Toprağın Kanı" filmidir. Sanıyorum o işte Atıf Yılmaz'ı ben teşvik ettim. Çekeceğimiz filmin konu itibariyle sinemaskop olabileceğini düşündüm ve ona teklif ettim; o da kabul etti. Ama esas sorun, filmi sinemaskop olarak çekeceğiz ama objektifi nasıl bulacağımız idi. Daha önceden bu konuda benim bir araştırmam vardı. Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün zimmetinde sinemaskop olarak çekilmiş filmlerin olduğunu duymuştum. Bundan cesaret alarak filmin ortaklarından biri olan Recep Bilginer'e bu konudan söz ettim. Bilginer basın mensubu olduğundan bana bu kurumdaki objektife ulaşmak konusunda yardımcı olur diye düşündüm. Nitekim de öyle oldu. Ben ve Erol Batıbeki birlikte objektifi almak için Ankara'ya gittik. Yanımızda kamerayı da götürdük. Basın Yayın Genel Müdürlüğü ile bağlantılarımızı kurduk ve objektifi gördük. Ama bu kurum objektifi bize yalnızca kurum içinde bakmamız için verdi. Dışarıya çıkarmamıza izin vermedi. Biz güç bela objektifi kurumun kapısına kadar çıkardık ve orada makinemize takarak kısa bir test filmi çektik. Nasıl oluyor, bu işi nasıl hallediriz diye. Sonra İstanbul'a döndük; çektiğimiz test filmini yıkatarak Atıf Yılmaz'a gösterdik. Onun

da aklı yattı. Kurumun elinde bu objektiften iki tane vardı ve birisine zimmetliydi. Biz birisini almayı başardık. Ama objektifle birlikte bir yetkili de bizimle beraber Batman'a yani filmin çekildiği yere geldi. Objektif zimmetinde olduğu için biraz tedirgindi ve onunla birlikte gelmeyi şart koştu. Filmin tamamına yakını da zaten Batman'da çekildi.

Bizden önce sinemaskop olarak çekilen filmler ne yazık ki sinemaskop değildi. Sinemaskop deyince sinemaskopun bir boyutu var. Bire iki elli üç, hatta bire iki elli beştir. Amerika farklıdır. Avrupa farklıdır. Avrupa bire iki elli üç, Amerika ise bire iki elli beştir. Şimdi bire bir seksen olunca, normal formatın biraz daha genişi olunca buna sinemaskop demek mümkün değildir. Sinemaskopun bir ebadı var. Yani normal mercek önüne, her zaman kullandığımız bir mercek önüne konulan anamorfik bir camdır sinemaskopu yapan. Ama bu cam daha kısa olunca o yaygınlık daha da azalmış oluyor.

Sinemaskop filmin çekim özelliği iki görüntüyü bir görüntü olarak kaydetmesidir. Bu çekilen filme baktığımız zaman insanlar daha uzundur. Daralmıştır. Projeksiyonda da bunun aksidir. Biri iki yayarak yansıtır. Projeksiyonun önündeki objektifi alıp kameranın önüne koyarsanız olur. Ama onun tam odağını bulamazsınız, bire iki elli üç olmaz, bire bir seksen olur, bire bir seksen beş olur, bire bir doksan olur. Tam sinemaskop boyutuna ulaşmak mümkün değildir. Yani normal bildiğimiz sinema ekranının biraz genişi yapılmışsa eğer bu sinemaskop olmaz.

Yani bizden (Toprağın Kanı'ından) önce bir filmin sinemaskop olarak çekildiği iddiası var ise bu son derece yanlıştır. Bizden önce, projeksiyon objektifi normal objektifin önüne koyarak biraz daha geniş görüntü sağlamış olabilirler ama bu da sinemaskop değildir."

Toprağın Kanı'ndan (1966) önce çekilip de sinemaskop olduğu iddiasını taşıyan filmlerden günümüze dek gelenlere bakıldığında (ya da bu filmler üzerine yazılmış yazılar okunduğunda) Gani Turanlı'nın haklılığı ortaya çıkmaktadır. Bu filmler "yapay" ya da "sahte" sinemaskop olarak tanımlayacağımız iyi niyetli ama amacına ulaşmayan birer denemedir. Türk sinemasının oldukça kısıtlı olanakları anımsandığında bu tür denemelere girişilmesinin bile bir cesaret işi olduğu da aşikârdır. Ama tüm bunlara rağmen Türk sinemasındaki ilk gerçek diyebileceğimiz sinemaskop film çalışması Atıf Yılmaz'ın yönettiği Gani Turanlı'nın çektiği "Toprağın Kanı" filmidir.

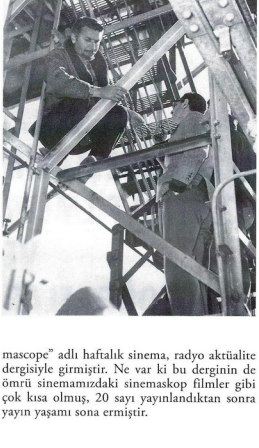
Halit Refiğ'in bir TV programında sözünü ettiği ilk renkli sinemaskop film "Adsız Cengaver"i (1970) ben çektim sözü ise yanlış değildir. Bu filmin ilkliği sinemaskop oluşundan değil de, hem renkli hem de sinemaskop oluşundan gelmektedir. Çünkü Atıf Yılmaz'ın çektiği "Toprağın Kanı" filmi ilk sinemaskoptur ama renkli

Türk sinemasında 70'lerin ilk yıllarında Erman Film'in başını çektiği sinemaskop tekniği ile çekilmiş filmler (Burçak Evren Arşivi)

değil, siyah-beyazdır.
Kimilerine göre birilerinin (yani benim) alışılmış sinema tarihlerinin yanlışları ya da eksikleri peşinde koşup belgeleriyle bir şeyleri kanıtlama isteği, belgesiz ve bilgisizce yazılmış sinema tarihlerine çelme takma ya da ilklere karşı olan bir takıntı olarak tanımlanabilir. İki yaklaşım da bir bakıma doğrudur. Herhangi bir konunun tarihinin yazılması söz konusu olduğunda, bilimsel araştırmaların gereği ilkler her zaman önem taşır. İlk oldukları için değil, belki de onun ötesinde bir başlangıcı simgeleyip o yöntemin yaygınlaşıp geçerlilik kazanması açısından. Diğer açıdan ilkleri başaranlara da bir saygı duruşudur bu. Tarihçi, ya da kendisini tarihçi yerine koyan her bir kişi, daha önce hiçbir dipnota, belgeye ya da benzeri inandırıcı bir bilgiye dayandırılmayan ve söylenti düzeyinde kalan bilgileri kabullenip doğruymuş gibi aktarma yanlışlığına düşmeden, nesnel bir bakış açısıyla belgelere dayanarak aktarmak zorundadır. Gerçek sinema tarihinin de böyle yazılması gerekir.

70'Lİ YILLAR

İlk sinemaskop Türk filmi "Toprağın Kanı"ndan dört yıl sonra sinemaskop tekniği sinemamızda yaygın bir şekilde değilse bile kimi yönetmenler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Çoğunlukla Erman Film'in yapımcılığını üstlendiği kimi filmler sinemaskop olarak çekilmiştir. 1970'de Orhan Aksoy "Kezban Roma'da"yı (Gör.Yön: İlhan Arakon), Halit Refiğ "Adsız Cengaver"i (Gör.Yön: İlhan Arakon), Orhan Elmas "Gelin Kız"ı (Gör.Yön: Mike Rafaelyan) hem sinemaskop hem de renkli olarak çekmişlerdir. Bir yıl sonra yani 1971'de ise sinemaskop olarak çekilen filmlerin sayısında bir artış olmuş, Lütfi Akad "Anneler ve Kızlar"ı (Gör. Yön: Mike Rafaelyan), Orhan Aksoy "Bütün Anneler Melektir"i, (Gör.Yön: İlhan Arakon), "Kezban Paris'te"yi (Gör.Yön: Mike Rafelyan), "Yarın Ağlayacağım"ı (Gör.Yön: İlhan Arakon), "Severek Ayrılalım"ı (Gör.Yön: İlhan Arakon), Lütfi Akad "Vahşi Çiçek"i (Gör.Yön: İlhan Arakon), 1972'de Orhan Aksoy "Sev Dedi Gözlerim"i (Gör.Yön: Orhan Kapkı); 1973'te ise Guido Zurli "Küçük Kovboy"u sinemaskop olarak çekmiştir. Böylece sinemamızda ilk sinemaskop film çeken yönetmenlerin başında Orhan Aksoy, görüntü yönetmenlerin başında ise İlhan Arakon gelmektedir.
Elbette ki Türk sinemasındaki sinemaskop filmler bu kadar değildir. Ancak 70'li yılların başında yaygınlık kazanır gibi olan bu teknik daha sonraki yıllarda hızını yitirmiş ve neredeyse yok denecek kadar düşüşe geçerek kullanılmaz olmuştur.
Konuyla pek bağlantılı değil ama sinemaskop sözcüğü sinemamıza filmlerle değil de ilk kez 1957 yılında Eşref Ekicigil'in çıkardığı "Cinemascope" adlı haftalık sinema, radyo aktüalite dergisiyle girmiştir. Ne var ki bu derginin de ömrü sinemamızdaki sinemaskop filmler gibi çok kısa olmuş, 20 sayı yayınlandıktan sonra yayın yaşamı sona ermiştir.



1966 yılında çekilen ilk sinemaskop Türk filmi "TOPRAĞIN KANI"nda yönetmen Atıf Yılmaz'la görüntü yönetmeni Gani Turanlı bir arada. (Gani Turanlı Arşivi)

YARARLANILAN KAYNAKLAR:
ARKIN Sinema Ansiklopedisi, Arkın Kitabevi, İstanbul, 1975.
EVREN, Burçak, TANER, Müjgan, Gani Turanlı ile konuşmalar, Bodrum, (2003).
EVREN, Burçak, İlhan Arakon'la Konuşma, İstanbul.
EVREN, Burçak, Ustasız Usta Atıf Yılmaz, Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı Yayınları, Ankara 2006.
EVREN, Burçak, Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri, Korsan Yayınları, İstanbul, 1993.
EVREN, Burçak, Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü, 43.Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, İstanbul 2006.
ÖZGÜÇ, Agah, Başlangıcından Bugüne Sinemamızda İlkler, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990.
ŞANER, Erman, TURGUL Yavuz, AZİZOĞLU Ayşe, Ses Sanatçılar Ansiklopedisi, Neşriyat Anonim Şirketi, İstanbul, 1970.
Sinemamızda Hayat Verenler –İlhan Arakon Bölümü. (Belgesel) TRT 2. 5 Ocak 2005.
Gani Turanlı Belgeseli, Yön: Müjgan Taner, Senaryo: Burçak Evren(2003).

TÜRKİYE'DE İLK KEZ MANAKİ KARDEŞLERİN ÇEKTİĞİ FİLMLER VE FOTOĞRAFLAR

Manaki Kardeşler

Özgür ŞEYBEN

İlk Türk filminin hangisi olduğu yönündeki tartışmaların merkezinde yer alan ve Burçak Evren'in "Sultan V. Mehmet (Reşat)'in Bitola'yı Ziyareti" adlı filmleriyle Türk Sinema Tarihi'ni başlattıkları yönündeki tezlerine konu olan "Manaki Kardeşler"in çektiği filmlere ait fotoğraflar, Türkiye'de ilk kez Sinematürk sayfalarında yayınlanıyor. Makedonya Sinematek'i ve Makedonya Kültür Mirasını Koruma Ofisi'nin katkılarıyla yayınlanan bu fotoğraflarda yer alan filmler, 13-17 Aralık tarihlerinde gerçekleştirilecek olan "1. Uluslararası Bursa İpek Yolu Film Festivali" kapsamında orijinal halleriyle Türkiyeli sinemaseverlerin beğenisine sunulacak.

MANAKİ KARDEŞLER

Makedon sinemasının öncüleri olan Yanaki (1878-1954) ve Milton (1880-1964) Manaki, Avdela'nın Vlach köyünde doğdular. Manaki Kardeşler birbirinden farklı karakterlere ve mizaçlara sahip olsalar da, yakın işbirliği yaptılar ve birbirlerini hem fotografik hem de sinematografik anlamda tamamlayarak uyumlu bir birliktelik yarattılar. İlk profesyonel aşkları fotoğraftı. 1898 yılında Yanaki bir meslek lisesinde kaligrafi ve çizim öğrettiği Ianina'da bir fotoğraf stüdyosu açtı. Aynı sene, Milton Manaki'de ona katıldı ve kardeşinin stüdyosunda fotoğraf sanatını öğrenmeye başladı. Merakı ve gayretli çalışması sayesinde, Milton kısa sürede fotoğraf ustası oldu.

1904'te Manaki Kardeşler Bitola'ya taşınmaya karar verdiler. Şehir o dönemde Balkanların önemli bir ekonomik, politik ve kültürel merkeziydi. Bir sene sonra Bitola'da meşhur "Sanat Fotoğrafçılığı Atölyesi"ni açtılar. Manaki Kardeşler için diğer önemli yıl Kral 1. Karol tarafından Romanya'nın Sinaia şehrindeki büyük fotoğraf sergisine davet edildikleri 1906'ydı. Sergide fotoğraf kolleksiyonları ile Altın Madalya kazandılar, ve bu başarı onlara Majestleri Kral 1. Karol'un Saray Fotoğrafçıları ünvanını getirdi. 1911 yılında da Osmanlı Sultanı'nın ve 1929 yılında Yugoslavya Kralı Alexander Karadjordjeviç'in fotoğrafçısı oldular. Fotoğraf makinesi deneyimi görsel bir hazırlık için mükemmeldi ve onlara film kamerasıyla çalışmak için sağlam bir altyapı kazandırdı. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken, Balkan Savaşları ve 1. Dünya Savaşı ile çalkalanan Balkanlar'da Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan kanadında yer alan Bitola politik bir merkez olarak büyüyordu. Bitola'da 30 bin Türk askeri bulunuyordu. Burada askeri akademi, okullar, bankalar ve matbaalar vardı. Avrupa etkisinde zengin ailelerin yanı sıra banliyölerde yoksul sınıfın da olduğu bir ticaret merkezi haline gelmişti. Kısaca, Bitola'da yoğun bir şekilde fotoğraf makinesiyle çalışan Manaki Kardeşleri cezbeden ilginç, çekici bir hayat vardı.

Milton Manaki'nin anılarında 1905'te ağabeyi Yanaki'nin Avrupa'daki başkentlere seyahat ettiği yazar. Yanaki Londra'daki Charles Şehir Ticaret Merkezi'nden 300 model numaralı Bioskop film kamerası alır. Camera 300 olarak bilinen bu kamerayla mahalledeki ve ailelerindeki başka kadınlarla gezinen 114 yaşındaki neneleri Despina'yı ölümsüzleştirirler (1905). Bu onların ilk filmi ve

BÜYÜKANNE DESPINA
Manaki Kardeşlerin çektiği ilk film. Janaki ve Milton Manaki'nin büyükanneleri Despina yün eğirirken üst açıdan çekilmiş. Makedonya'da, hatta Balkanlar'da gerçekleştirilen bu ilk çekimler semboliк anlamlar da içermektedir. Büyükanne Despina'nın yün eğirirken, Makedonya'da da film bobini dönmeye başlamıştır.

Makedon sinematografisinin doğuşudur.

Milton ve Yanaki Bitola'daki ana caddede (Shirok Sokak) bulunan evlerinin balkonundan birçok film çektiler – bunlar Pelister Dağı yamaçlarında geçen hayatın her yönüyle ilgili belgeselleridi. Fotoğraf stüdyosunun ve Camera 300'ün yanı sıra, Manaki Kardeşler filmleri de projekte etmeye başladılar. 1921'de ana caddede tepesi açık yeni sinemaları "Manaki"de ilk filmlerini gösterdiler. Sinema bahçesi Manaki Kardeşleri tatmin etmeyen kısa vadeli bir çözümdü. Sonraları, bir sinema salonu kurdular ve 1 Aralık 1923'te bu sinemada ilk gösterimlerini yaptılar. Bu sinema 1939'da yanana kadar farklı kişilerin elinde başarılı bir şekilde yönetildi.
Manaki Kardeşler filmlerinde gündelik hayatı sanatın seviyesine yükseltmeye çalışırlar. Kameralarıyla enteresan olayların ve atraksiyonların peşinde her daim dolaşırlar. Önceden yerel ve etnografik olaylarla (Bitola'daki ana caddede Aziz Cyril ve Metodist Kutlamaları, Dini tatiller, Aziz George Kutlamaları, Şehir Düğünleri, City Cafe'nin açılışı) ilgilenirler. Ardından, tarihi ve büyük olaylara yönelirler: Osmanlı Sultanı V. Mehmet'in Selanik ve Bitola ziyaretleri, Osmanlı ordusunun Bitola'daki geçitleri, Makedonya'daki Jön Türk hareketleri. Alexander Karadjordjevic'in Bitola ziyareti, Osmanlı Ordusu'nun Makedon nüfusuna yaptığı misillemeler.) Manaki Kardeşlerin kendine has özellikleri, gerçeği gerçekçi bir şekilde ele almaları, tarihi gerçeklerin çok iyi seçilmiş ayrıntılarla reprodüksiyonlarını yapmaları, sekansların kompozisyonunda ve sekans dinamiğindeki duyarlılıkları, kamera açıları konusundaki yaratıcı buluşları, olarak özetlenebilir. Ayrıca en büyük başarıları ve saptantıları, kalabalık planlar, uzun süren geçit törenleri, gösteriler ve şenliklerde kitle psikolojisini ve heyecanını yansıtmaktır.

Ölümünden kısa bir süre önce, Milton tüm fotoğraflarını ve dosyalarını Makedonya Devlet Arşivi'ne verir. Bu kararı sayesinde Manaki Kardeşlerin çok önemli eserleri korunmuştur. Bugün Bitola Arşivinde içlerinden 10,952'si Manaki Kardeşler tarafından basılmış ve gerisi negatiflerden çoğaltılmış 17,854 fotoğraf bulunmaktadır. 1950'de 2000 metreden uzun film malzemesi basılıp çoğaltılmış ve Budapeşte'deki laboratuarda 1955 yılında 35 mm.'ye aktarılmıştır. Bu eserler, bugün Üsküp'teki Makedonya Sinematek'nde korunmaktadırlar.

Manaki Kardeşler arkalarında yaşadıkları ve yarattıkları dönemin Makedonyası'na ait çok zengin bir fotoğraf, film ve önemli tarihi belgesel mirası bırakmışlardır.

JÖN TÜRK HAREKETİ MANİFESTOSU

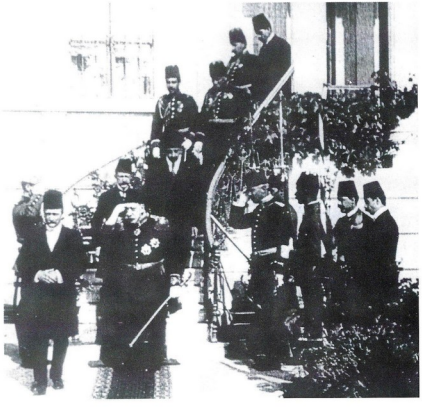
Bitola'da (Manastır) çekilen filmin başka bir parçası. Aynı mekanda sırayla çekilmiş üç yüksek açılı plandan oluşuyor. Birinci plan etrafı insan kalabalığıyla çevrili bir askeri bandoyu gösteriyor. İkinci plan bir dizi arabadaki sivilleri ve yaralarındaki askerleri gösteriyor. Üçüncü plan da, ikincide olduğu gibi sırayla dizilmiş atlı askerleri gösteriyor.

BITOLA'DA CENAZE TÖRENİ

Cenaze, Bitola'daki (Manastır) bir caddede üst açıyla çekilmiştir. Bu da tek plan sekanstır. Kimin cenazesi olduğu meçhuldür ama cenaze töreninin boyutlarına bakıldığında önemli birinin cenazesi olduğu anlaşılmaktadır. Alayın başında ağır hareketlerle ilerleyen bandoyu, çelenk taşıyan erkekler takip etmektedir. Alayın her iki tarafında Türk askerleri bulunmaktadır. Papazlar, tabutu taşıyan bir araba ve onu takip eden büyük bir kalabalık görülmektedir. Cenaze alayının geçtiği cadde, şehirli giysileri içindeki kadın ve erkekler, melon şapkalı beyefendiler, şapkalı bunmefendiler, Türk subayları, rahibeler ve arabalarla dolu.

Janaki Manaki (üstte)

GÜNDELİK İŞLER
(YÜN EĞİREN KADINLAR)
(yanda)



Milton Manaki (üstte)

Grevana- Genel görünüm (sağ altta)

AZİZ CYRİL VE AZIZ METHODIUS BAYRAMI KUTLAMASI

Bu film tamamen korunamamış ve kutlamanın tamamı çekilememiş olsa da üç planda görülenler bu olayın önemini gözler önüne sermektedir. Bitola (Manastır) sokaklarındaki kamera "Pelister Kahramanı" Derneğinin çocuk üyeleri üzerinde odaklanıyor. Filmde uzun bir sıra halinde milli kıyafetler içindeki çocuk, kadın ve erkekler, şapkalı, uzun elbiseli hanımefendiler, şehirli giysileri içindeki erkekler, diplomatlar, rahipler vs görülmektedir. (yanda)

OSMANLI SULTANI V. MEHMET REŞAT'IN BİTOLA'YI (MANASTIR) ZİYARETİ
Manaki Kardeşler, bu önemli belgesellerinde, sondan bir önceki Osmanlı Sultanı V. Mehmet Reşat'ın Bitola (Manastır) ziyaretini anlatmışlardır. Film, Sultan'ın Bitola (Manastır) tren istasyonuna gelişiyle ve orada bulunduğu sürece kaldığı Bitola (Manastır) belediyesine ait binalara ziyaretiyle başlıyor. Bu hikâyenin en etkileyici bölümü, Sultan'ın onuruna düzenlenen ve belediye binasının önünde gerçekleşen, Osmanlı İmparatorluğunun bünyesindeki her millet ve dinden insanın, sosyal, politik, dini ve askeri tüm kurumlardan temsilcilerin katıldığı geçit törenini içeren inanılmaz uzun sekans. Törende hem çocuklar hem de yetişkinler hazır bulunuyor. Filmde ayrıca tören alayının Bitola (Manastır) caddelerinde yürüyüşünü, Sultan'ın Tumbe Kafe ve Bitola (Manastır) yakınlarındaki piknik alanına gidişini de görüntülenmiş. Film Sultan'ın Bitola (Manastır) tren istasyonundan ayrılışıyla sona eriyor. (üstte solda)

ALEXANDER KARADJORDJEVIC'IN BİTOLA (MANASTIR) ZİYARETİ
Bu film, Manaki Kardeşlerin, Bitola'da (Manastır) meydana gelen önemli olayların tamamını çekme, örneğin kente gelen önemli insanların ziyaretini filme alma konusundaki inanılmaz duyarlılıkla, tam bir belgesel yapma konusundaki yeteneklerini ortaya koyan bir başka kanıttır. Film Alexander Karagjorgjevic'in, kentin, ordunun ve kilisenin temsilcileri tarafından karşılandığı, Bitola tren istasyonuna gelmesiyle başlar. Daha sonra Manaki Kardeşler onları Bitola (Manastır) ziyaretleri boyunca takip eder. Birkaç sekansta delegelerin, kendilerini selamlayan halkın görüntüleri eşliğinde, Bitola Metropolitan konutlarına gelişleri, Karadjordjevic'in bir dini törene katılışı ve büyük bir kalabalıkla çevrili bir sahnedeki tören görüntülenmiştir. Tören sona erdiğinde, delegelerin yanı sıra çok miktarda din adamı da insan kalabalığının arasından geçerek, Bitola kışlasının önündeki bir alana temel atmak üzere gelirler. Alexander Karagjorgjevic'in Bitola'yı (Manastır) ziyaretinin asıl nedenidir.
(Üstte sağda)

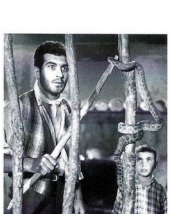
Yortu kutlaması-Veria

GÜNDELİK İŞLER (YÜN EĞİREN KADINLAR) Köyleri Avdela'daki evlerinin önünde, aralarında Manaki'lerin büyükanneleri Despina'nın da bulunduğu dokuma yapmak için yün hazırlayan bir grup kadın iki planla görüntülenmiştir.

OSMANLI SULTANI V. MEHMET REŞAT'IN SELANİK'İ ZİYARETİ
1908 Jön Türk Hareketinin zafer kazanmasından sonra, 1909 yılında Abdülhamit'in yerine, V. Mehmet Reşat, tahta getirilmiş ve sondan bir önceki padişah olarak 1918 yılına kadar tahtta kalmıştır. 1911 yılında İmparatorluğunun Avrupa'da bulunan en uzak bölgeleri olan Selanik ve Bitola'yı (Manastır) ziyaret etmiştir. Manaki Kardeşler, Sultan'ın orada kalışını görüntülemek için özel bir izin almayı başarmışlardır. Böylece onun Selanik ve Bitola (Manastır) ziyaretiyle ilgili iki muhteşem film çekmişlerdir. Sultan'ın, Selanik'i ziyaretiyle ilgili bu film dramatik yapısı olan ve birbirine bağlı birkaç sekanstan oluşmaktadır. a)Sultan'ın Selanik limanına varışı; b) Kalabalık bir alayla birlikte Selanik caddelerinde yürüyüşü; c) Sultan'ın trenle Selanik'ten ayrılması ve Bitola (Manastır)'a yolculuğu. Son sekansların özelliği, hareket halindeki trenden çekilmiş olmaları. Böylelikle Sultanın ve beraberindekilerin yanından geçtikleri yerleri ve tren istasyonlarını görüntülemeyi başarmışlardır. (yanda)

Manaki'lerin 2.Dünya Savaşında Yıkılan stüdyoları (yanda)

Bu Fotoğraflar Makedonya Sinematek Merkezi'nden izin alınarak kullanılmıştır.



TÜRKİYE'DE SİNEMANIN GELİŞİMİ VE ULUSAL SİNEMA TARTIŞMALARI

Bülent VARDAR

Türkiye'de Ulusal kimlik oluşumu, benzeri pek çok ülkede olduğu gibi, ülkemizin ulusal kurtuluş savaşını gerçekleştirmesi sonrasında gelişmeye başlamıştır. Bu gelişmenin bazı sacayakları vardır. Bunların başında ulusal ekonomi gelmektedir. Osmanlı İmparatorluğu sonrası dönemde, milli mücadelenin kazanılması günün koşulları içinde öncelikli hedef olarak kabul edilmiştir. Bağımsızlık sonrasında kurulan yeni Cumhuriyetin biçimlendirilmesi için gerekli olan pek çok alandaki düzenlemelerin, enine boyuna düşünülmediği yönünde bulgular mevcuttur. Şüphesiz bu durumu, günün dinamikleri içinde düşünmek gerekir. İsmail Cem, Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi isimli kapsamlı yapıtında, yeni Cumhuriyet'in izleyeceği "yöntem" in adı "milli iktisat"tır; kendisi "devletçilik görünümündeki liberal politikadır" amacı, kişilerin zenginleşmesiyle memleketi kalkındırmak, yabancı müteşebbisin yerine yerli özel teşebbüsü koymaktır. İktisat kongresinin vaz'ettiği düstûr, devletin ancak hususi sermayenin yetmediği iri müesseseleri kurmak için yatırım yapmasıdır…(1) görüşünü, yeni kurulan Cumhuriyet'in ekonomik görüşlerini ve amaçlarını anlatması açısından aktarmaktadır. Ülkemizin kuruluş sürecindeki önemli ikinci sacayağını ise kültürel düzenlemeler oluşturmaktadır. Bilindiği üzere uluslaşmanın temel ögelerinden olan ulusalcı bakış açısı, bu dönemde belirgin olmaya başlamıştır.

'Ulusal' veya 'Ulusalcılık' gibi terimler hem Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra ülkemizde hem de Hindistan, Cezayir, bazı Afrika ülkeleri, Balkan ülkeleri gibi ulusal kurtuluş mücadelelerini verdikten sonra özgürlüklerini elde eden ülkelerde tarih içinde yer almıştır. Bu ülkelerin bazılarında sinema etkin bir biçimde ulusal kimliğin ve kollektif bilinçaltının oluşturulması için kullanılmıştır. Sinemanın emekleme döneminde, 20. yüzyılın başlarında, ilk sinema salonu Pittsburgh'da açıldı. O dönemde Pittsburgh İngilizce bilmeyen göçmenlerin çoğunun yaşadığı bir yerdi ve sinema o noktada asimilasyon amacıyla kullanıldı. Günümüzde, Türkiye'de 1965'lerde ortaya çıkan Ulusal Sinema arayışları gibi oluşumlar dikkat çekmemektedir. Bu duruma küreselleşme olgusu bağlamında bakıldığında, anlaşılır nedenleri göze çarpmaktadır. Ekonomilerin küresel bağlantılarla birlikte hareket ettiği ya da etmek zorunda kaldığı bir dönemde, üst yapı kurumu olan kültürün, dolayısıyla sanatın da bu gelişmelerden etkilenmesi kaçınılmazdır.

Anahtar Kelimeler: Uluslaşma Süreci, Batılılaşma, Ulusal Sinema düzenlemeler oluşturmaktadır. Bilindiği üzere uluslaşmanın temel öge-

lerinden olan ulusalcı bakış açısı, bu dönemde belirgin olmaya başlamıştır.

II. ULUSLAŞMA SÜRECİ ve TÜRKİYE

Uluslaşma süreci doğal bir gelişimin paralelindeydi. Dünyada egemenliği ele almaya başlayan Burjuvazinin yükselişiyle birlikte, uluslaşma sürecinin de kesiştiği gözlenmektedir. Ortaçağda, Batıda, siyasal unsur olarak imparatorlukların içinde, bağımsız derebeylikler görülmektedir. Büyük imparatorluklar, merkezi bir otoriden de yoksun bulunmakta, yerel kanun ve ölçüler, çeşitli halklar, birbirinden farklı örf ve adetler imparatorluklar içinde kargaşa yaratmaktadırlar. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllardan başlayarak, Batı'da İmparatorlukların ve imparatorluk kalıntısı derebeyliklerin yıkıldığı, yerine siyasal birim olarak bir Fransa, bir İspanya, bir İngiltere gibi "ulusal devletler"in kurulduğu görülür (2). Ulusal devletlerin kurulma sürecinde milliyetler ilkesinin rolü vardır; her halkın, ırkı, dili ya da gelenekleri bakımından kendine özgü bir varlığı vardır. Bunun sonucu olarak da, her halk, bir "bağımsız devlet" halinde örgütlenebilir...Halkların, kendine özgü bir kültüre sahip canlı varlıklar olduğu düşüncesi, Fransız devriminden önce ortaya çıkmıştır...Fransız Devrimi ise, bu düşünceyi biçimlendirmiş, ona bir saygınlık ve önem kazandırmış ve bu arada dayandığı temeli de değiştirmiştir. Fransız devrimi sonrasında kral ortadan kaldırılınca, oluşan boşluğu "ulusal egemenlik" düşüncesi doldurmuştu. Bu süreç sonunda, "halkların kendi kaderlerini kendilerinin tayin edebilmesi hakkı" ortaya çıkmıştı (2). Uluslaşma sürecine ilişkin batı kökenli değerlendirmeler, Marks'ın son yıllarında üzerinde çalışmaya başladığı ve toprakta özel mülkiyetin olmadığı ülkelerin düzenini anlamak ve yorumlamak için kullandığı Asya Tipi Üretim Tarzı modeliyle çelişmektedir. Örneğin Türkiye'de Ulusal Sinema Düşüncesinin mimarı olarak kabul edilen yönetmen ve kuramcı Halit Refig, konuya şöyle yaklaşmaktadır: Toprakta, feodal özel mülkiyete dayanan batı toplumlarıyla, miri devlet mülkiyetine dayanan Osmanlı-Türk toplumunun tarihsel evrimleri ayrı ayrı yollardan olmuş, Batı Avrupa'nın tersine Türk toplumunda ticaret ve sanayi sermayesine dayanan bir burjuva sınıfı meydana gelmemiştir. Batı Avrupa sanatlarının bireyci dünya görüşü burjuva sınıfına mahsus özelliktir. Türk halklarının ise, kökü göçebe Türk geleneklerine, İslam hukukuna, ve Osmanlı devlet sistemine dayanan kollektif bir dünya görüşü vardır. Elbetteki bu farklı temel yapılar yüzünden Batıdan rasgele alınma fikirler toplumumuzda yerini bulamayacak, bir fantazi olarak sırıtacaktır. Türk halkının kendi bünyesinin gerçeklerinden doğmayan, Batı özentisi içindeki bir medeniyet anlayışıy-

Monument Russe à St. Stèphano, Constantinople.

ax Fruchtermann, Constantinople. 1545. Phot. Sébah & Joail

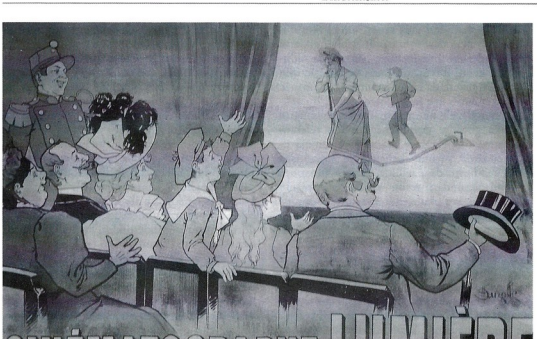
la kendisine yakıştırılmaya çalışılan devrimlere sürekli olarak karşı koymasının sebebi budur (3) . Refiğ, Türk toplumu ile batı arasındaki karşılıklı yabancılığın Tanzimat'la başlayarak tek yönlü bozulduğunu, batı dünyasının Türk medeniyetine karşı ilgisizliğini sürdürmesine karşın, Türkiye'nin devlet ve yönetici zümreler kanalıyla batının bütün değer yargılarını olduğu gibi benimsemeye çalıştığını ileri sürmüştür (3).

Halit Refiğ'in düşüncelerinden çok etkilendiği yazar ve düşünür Kemal Tahir, yazılarında Batılılaşma kavramına Batılaşma diyerek yaklaşır. Tahir'e göre Batılaşmaya karar veren Osmanlı, Osmanlılık denen, bozulmuş fakat temelde gene de tutarlı, gelenekleri sağlam, devlet anlayışı bakımından birleştirici unsura malik bir kategori idi. Kemal Tahir, Osmanlının Batılaşma yürüyüşünde Osmanlılığı sığınak gibi kullandığını; Batılaşmayı uzun süre "mümkün olduğu kadar az, mümkün olduğu kadar geç" çizgisinde tutabilmesinin, kendisini, en yetersiz, uygun olmayan dış ve iç şartlar içinde savunabilmesinden kaynaklandığını düşünmektedir. Tahir'e göre Osmanlılık doğu reformunu temsil ettiği için İmparatorluk kurmuştur. Kemal Tahir, Osmanlılığın doğu üzerindeki etkisinin doğunun reform yapma gücünü göstermesinden kaynaklandığını belirtir. Tahir Batılaşmayı, bize bu yenileşme gücümüzü unutturmaya çalıştığı için namussuzluk olarak niteler. O'na göre batıda olup bitenleri derinden bilmedikçe onun hakkından gelmek mümkün olmayacağı gibi, onu kopya ederek de kurtulmak kesinlikle mümkün değildir (4). Nitekim Kemal Tahir, Türkiye'de Batılaşma hareketinin imkansız oluşunu, günümüzde henüz müsbet sonuç vermemesini, bizim bünyemizin, bizim toplumumuzdaki temel şartların o insanı yetiştirmemesine bağlar (5). Tahir'e göre Batı bugün teknik üstünlüğüne rağmen fikir ve sanatta kendisine yol açmış değildir, büyük bir bunaltı içinde yol aramaktadır. Tahir, batıyı kendi özelliklerimize doğru aşmadan kurtuluşumuzun olanaklı olmadığını savunur. Türk sinemasını da, bugün buna yönelmiş bir iki sanat kolundan biri olarak niteler (6).

Refiğ'in Kemal Tahir'in görüşlerinden de beslenerek oluşturduğu Ulusal Sinema kuramında, Tahir'in Osmanlı Toplum Düzenini anlamaya ve açıklamaya çalışmasında etkilendiği ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) kavramının da önemi vardır. "Türkiye'de Ulusal sinema Arayışları: Halk Sineması, Ulusal Sinema ve ATÜT Sineması" başlığı altında ileride değinilen ATÜT sineması kavramıyla ilgili görüşleri özetlenen Sencer Divitçioğlu, Asya üretim tarzı hakkında şunları söylemektedir: Üretim tarzının ilk ögesi emek ve üretim aracından oluşan, üretim etkenleridir. Asya üretim tarzında bunlar emek ve topraktır... Asya üretim tarzında birey toprağın mülksahibi değildir. Fakat, toprağı tasarruf etme hakkı olduğu için emek ile toprak arasındaki birleşmede, kendisinin yeniden-üretimi süreci içinde, üretim aracı olan toprağa, sanki kendisininmiş gibi bakar. Böyle olunca, birey üretimin nesnel şartlarından ayrılmamıştır...Divitçioğlu, Asya üretim tarzında toprağı tasarruf eden bireyin, kölelik üretim tarzının kölesinden farklı olduğu gibi, feodal üretim tarzının serfinden de farklı olduğunu belirtir. O'na göre, köle ve serf, dereceli olarak, üretimin nesnel şartlarına tasarruf edemezler. Üçüncü kişiler için köle ve serf, hem emeğin aracı hem de amacıdır; yani üretim aracının kendisidir. Asya üretim tarzında ise, birey üretim aracı değildir, emek hürdür (7).

Selahattin Hilav ise, .Marks'ın yalnız Batı toplumları için ileri sürmüş olduğu toplumların evrim şemasının (İlkel topluluk, kölecilik, derebeylik, kapitalizm) yetersizliğinin sezildiğinde, Türk toplumunun tarihi ekonomik yapısına yeni bir faraziye ile yaklaşmak gereğinin duyulduğunu vurgular. Bu faraziyenin sosyal ve ekonomik olgularla karşılaştırılarak gerçeklemesi ise ikinci dönemi oluşturan bilimsel araştırmalar dönemidir. Hilav, Asya Tipi Üretim Tarzı'nın klasik Türk toplumuna uygulanmaya başlanmasını ve bu konuda incelemelere girişilmesini ikinci dönem olarak tanımlar. Yani bilimsel araştırmalar dönemi. O'na göre ileri sürülen farazíyenin bir teori haline gelip gelmediği ancak bu araştırmalar sonunda anlaşılacaktır. Selahattin Hilav, bir toplumun bütün müesseselerini, ideolojisini ve psikolojisini belirleyen temel ekonomik yapı, yani üretim tarzı ve bu tarzın gösterdiği ilişkiler ortaya konulmadan, üstyapıyı belirleyen altyapı göz önünde tutulmadan, sanat gibi özel alanlarda fikir ileri sürmenin bilimsel bir davranış olmadığını savunmaktadır (8).

Milliyetler ilkesinde farklı yorumlar söz konusudur. Bunlardan Alman bakış açısı "dil"e dayanırken; Fransız bakış açısı ise, bu ilkeyi "halkların iradesine" dayandırır (2). Millet olmak ve bu bağlamda örgütlenmek için "anamalcılığı geliştirip feodal bölünmeleri ortadan kaldırmak gerekiyordu" (9). Millet tarihsel bir olgudur ve kapitalist üretim biçiminin güçlenmeye başlaması ve pazarlar kurmasıyla oluşmaya başlamıştır. Millet fikri iki tarihi olayla dünyaya yayılmıştır. Bunlardan birincisi, Fransız İhtilali ve Napolyan Savaşlarıdır ki bu fikri Avrupa ülkelerine taşımıştır. İkincisi ise, XX.Yüzyılda sömürgelerin bağımsızlıklarına kavuşma hareketidir. Bu hareketle millet fikri, Asya, Afrika ve diğer kıtalara ulaşarak evrensel bir şekil almıştır (10). Dilimizde ulusun karşılığı olarak kullanılan millet sözcüğü, aslında Arapça kökenli olup din topluluğu, cemaat anlamına gelmektedir. Osmanlı Devleti'nin yönetim şekli din esasına dayandığı için millet kavramı ile din birliği



Dünyadaki ilk sinema gösterisinin afişi (Kendini sulayan bahçevan)

olan toplum kastedilmektedir (11). Geniş Osmanlı coğrafyası içinde, pek çok gayri müslim halk grupları bulunmaktaydı. Osmanlı'da millet kavramı önceleri bu topluluklar için kullanılmıştır. Rumlar, Ermeniler, Yahudiler birer millet sayılmış, Müslüman kesim ise daha çok ümmet olarak anılmıştır...Türkçülük akımının etkisiyle millet, din birliğinden ayrı bir topluluk olarak değerlendirilmiştir. Millete batılı anlamda yer ve değer verme, ırk ve din birliğinden farklı şekilde değerlendirme, Türk Milli Mücadele hareketi ile başlamıştır...Afet İnan'ın imzasını taşıyan Vatandaş İçin Medeni Bilgiler kitabının Millet/Ulus bölümünde, Atatürk'ün kaleminden çıkmış olan millet tanımı şöyledir: Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran Türkiye halkına Türk Milleti (ulusu) denir (10). Atatürk'ün ulus tanımı Özer Ozankaya'ya göre toplumsalbilimsel, çağdaş, demokratik bir ulus kavramıdır. Ozankaya, bu ulus anlayışının, ırkı, soyu, dini, mezhebi, dili, cinsiyeti, mesleği ne olursa olsun Türkiye Cumhuriyeti yurttaşı olan her bireyi eşit insan ve yurttaş hak ve ödevleriyle donatan birleştirici, kaynaştırıcı bir nitelik taşıdığını belirtir. Osmanlı Devleti ise, birçok halkı uyrukluğu altında tutan yapısı nedeniyle, asıl dayanağını oluşturan Anadolu ve Rumeli'ndeki Türklere bir Ulusal kimlik bilinci oluşturma olanağı vermeyiştir...Değişik alt toplum ögelerinden oluşan birliğin ortak adının Türk olması ise çok açıktır: En azından onbirinci yüzyıldan beri Anadolu ve Rumeli'nde en yaygın konuşulan dil Türkçedir; ayrıca Türkçe diğer küçük dil kümelerinin bütün Anadolu'da kaynaşmasına neden olan ortak anlatım kanalı olmuştur. Ozankaya 12. ve 13.yüzyıllardan beri Anadolu'ya "Türkiye" adını verenlerin ise ne Selçuklu, ne de Osmanlı yönetimi olmadığı, bu nitelemenin doğrudan doğruya Avrupalılar tarafından verildiğini vurgular (12).

Milliyetler ilkesi en büyük darbelerinden birini Osmanlı İmparatorluğuna vurmuştur: 1830'da Yunanistanın bağımsızlığını tanıyan Osmanlı Devleti'nden, daha sonraki yıllarda Sırbistan, Romanya, Bulgaristan, Arnavutluk birer birer kopacaktır (2). Uluslaşma süreci, zincirinden boşanmış bir halka gibi devam eder; Avusturya-Macaristan İmparatorluğu aynı akibete uğrar. 1830'da Belçika bağımsızlığını kazanır, 1920'de İrlanda İngiltere'den ayrılır. Bu arada iki yeni güç olan İtalya (1870) ve Almanya (1871) ortaya çıkmıştır (2).

III. TÜRKİYE'DE SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI ve GELİŞMESİ

Uluslaşma süreci, Fransız veya Alman yorumuna göre ele alınsa da, birbiriyle birarada yaşamasına uygun kültürel koşulların olduğu insanlardan oluşan "ulusal devletleri" ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda kültürel düzenlemeler, ekonomik koşulların paralelinde daha fazla yapıştırıcı işlevler görmektedir. Kültürün en

önemli ögelerinden olan sanat, ulusal oluşumların ortaya çıkması sonrasında, tıpkı halkların kendi kaderlerini tayin etme haklarında olduğu gibi, kendi duyuş, düşünüş ve görüşlerinin bir ifadesi olarak da vücut bulmaya başlamıştır. Diğer yandan Türk sanatı öteden beri bir sentez arayışıyla ele alınmıştır. Bu arayış sanatın mutlaka geçmişe dönük birikimden referans oluşturması gerektiğine inanmış ve sanatla ilgili her türlü yorumu belirlemeye başlamıştır (13). Yurdumuzda özellikle sinema sanatının gelişimi açısından resim sanatı geleneğinin oluşmadığından bahsedilmektedir. Bununla birlikte doğudaki resim dünyasına ait en eski okulların Orta Asya Türk ve Çin okulları olduğu kaydedilmektedir. 12. ve 13. Yüzyıllardaki Mezopotamya resmi ile Orta Asya Uygur Resmi arasında büyük benzerlikler bulunduğu, İran'da yapılan minyatürlerin ilk karakterlerinin de Orta Asya resim karakteri olduğu ve Herat okulunda Türk üstadlarının önemli bir yer tuttuğu belirtiliyor...Osmanlı dönemi başında Anadolu'da resim okulları olduğu, buralarda İran'dan gelen sanatçıların etkili olduğu ve Osmanlı Türklerinin yaptığı resimlerdeki hususiyetlerin başka ülkelerde pek görülmediği belirtilir. Osmanlı Türklerinin doğa zenginliği ve güzelliği içinde yaşamakla birlikte bunu resimlerine yansıtmadıkları, asıl anlatmak istedikleri konuya önem verdikleri ifade ediliyor (14). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk'ün başlattığı ve devrimleri olarak adlandırılan dönüşümlerin uzantısında, kültürel yapıdaki gelişmelerin de başladığı görülmektedir. Bu süreç içinde kökeni açısından ülkemizde bir geleneği olmayan, daha önce hiç uygulanmamış ya da sarayda temsil edilen (opera, bale, klasik müzik, v.b) sanatlarda yavaş yavaş gelişmeye başlamıştır. Bu bakış açısından hareketle, sinema sanatının Türkiye'de tamamen Batı kaynaklı sanatların başında geldiğini belirtmek gerekir. Sinema yazarı Nijat Özön, Bülent Vardar'ın 1984 yılında kendisiyle Ulusal Sinemaya ilişkin yapmış olduğu söyleşide şu görüşleri belirtmektedir: sinema doğrudan doğruya batıdan gelen hemen hemen tek sanat. Çünkü öbür sanatlara, örneğin resme ya da tiyatroya baktığımızda, Türk kültüründe daha eskilerde batılı anlamda resim, batılı anlamda tiyatro olmasa da, onların doğulu anlamda bir geçmişi, bir geleneği var. Oysa sinemanın böyle bir geçmişi, geleneği yok bizde. Bütün dünyada gerçekleştirildikten az sonra, önce gösterim olarak, epeyce sonra da yapım olarak batıdan giriyor Türkiye'ye. Üstelik doğrudan doğruya devlet eliyle başlıyor, özel bir girişim olarak bile başlamıyor (15).

Oysa sinemanın böyle bir geçmişi, geleneği yok bizde. Bütün dünyada gerçekleştirildikten az sonra, önce gösterim olarak, epeyce sonra da yapım olarak batıdan giriyor Türkiye'ye. Üstelik doğrudan doğruya devlet eliyle başlıyor, özel bir girişim olarak bile başlamıyor

Sinema bilimsel çalışmaların ışığında gelişen teknik bir buluş olarak 19.yy'ın sonlarında ortaya çıkmıştır. İnsan oğluna yaşamın aslına uygun bir suretini, fotoğrafla elde etme başarısı yetmemiştir. Hareketin aslına uygun bir şekilde elde edilme isteği ve pek çok araştırmacı ve bilim adamının çalışması, Fransız Lumiére Kardeşlerin geliştirdiği Cinematographe aletiyle vücut bulmuştur. 28 Aralık 1895 tarihinde ilk halka açık gösterimin Paris'de "Grand Cafe"de yapılmasıyla sinema bütün dünyada çok kısa sürede tanınan bir buluş haline gelmiştir. Sinema doğduğu ülkelerde yıllar boyu çeşitli aşamalar geçirerek gelişen, kitlesel bir iletişim aracı ve endüstri dalıdır. Sinema endüstrilerinin kurulup, işlemesi her ülkede önemli mücadeleler zincirinin sonucudur (16).

Ülkemize sinemanın ilk kez girişi ise 1896 yılında olmuştur. Lumiere kardeşlerin dünyanın dört bir yanına gönderdikleri kameramanlarından Alexandre Promio, 1896 tarihinde ülkemize gelmiş ve Cinematographe'la bazı çekimler yapmıştır. Hatta bu çekimlerde sinema tarihinde kaydırma denilen hareket, Venedik'ten sonra ikinci kez İstanbul'da denenmiştir. Sinema ülkemize oldukça erken bir sürede girmesine karşın, ne yazık ki ülkemizdeki gelişimi aynı hızı yakalayamamıştır. 1897 yılında ilk kez Osmanlı sarayında düzenlenen film gösterilerinden sonra, aynı yıl Sigmund Weinberg'in, ilk kez ülkemizde halka açık film gösterimini düzenlediği genel olarak kabul görse de; ilk gösterinin afişlerinde Weinberg ismine rastlanmaktadır. Bu durum, ilk gösterinin Weinberg tarafından yapıldığı bilgisine şüpheyle yaklaşılması gerektiğini düşündürmektedir. Bu gösteriler, Beyoğlu'nda bulunan Sponeck Birahanesi'yle, Anadolu yakasındaki Fevziye Kıraathanesi'nde düzenlenmiştir. Sinema Türkiye'ye, bulunuşundan kısa bir süre sonra girmiş olsa da, sinemanın üretim ve gösterim alanlarında aynı hızlılık gerçekleşmemiştir. Ülkemizde 1908 yılına kadar düzenli film gösterileri de yapılamamıştır. Bunda devrin Padişahı II.Abdülhamit'in suikast korkusundan dolayı, İstanbul'da elektiriği yaygınlaştırmadığı söylenmektedir. Bu yüzden ilk düzenli film gösterileri oldukça gecikerek 1908 yılında gerçekleştirilmiştir. Halkın sinemaya gösterdiği rağbeti gözönüne alan Weinberg, 1908'de, Türkiye'deki ilk sinema olan Pathé Sineması'nı yaptırdı. Bunu Beyoğlu'nda yapılan "Palas Sineması", "Majik Sineması" gibi salonlar izledi (17). Bu tarihten sonra İstanbul'da, İzmir'de yeni sinema salonları açılarak yerleşik film gösterimi ülkemizde hızlı bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Yerleşik film gösteriminin yayılmasının, ulusal bir sinemanın oluşumu açısından da önemi yadsınamaz.

Ülkemizde ilk film yapımı da oldukça geç başlamıştır. 1914 yılında Osmanlı İmparatorluğu Almanya'yla birlikte I.Dünya Savaşına girmiştir. Savaşa girişi geniş kitleler açısından coşkulu bir hale getirebilmek için, 1876-1877 Osmanlı-Rus savaşında, Rusların İstanbul'da bugünkü Yeşilköy (Aya Stefanos)'e kadar ilerlemelerinin anısına diktirdikleri anıt yıktırılmıştır. Böyle-

İlk Türk Sinemacılarından Fuat Uzkınay ve MOSD'un kurucusu Enver Paşa (Uzkınay'ların aile arşivi)

ce 14 Kasım 1914 tarihinde, o esnada yedek subaylığını yapmakta olan Fuat Uzkınay'ın kameramanlığını yaptığı "Aya Stefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" isimli 150 m.'lik belge film çekilmiştir. Ne yazık ki bu filmin her hangi bir kopyası günümüze kadar ulaşamadığından ya da çekildiğini söyleyenlerin görüşleri somut belgelerle desteklenmediği için, bu filmin varlığı şüphelidir. Bununla birlikte ülkemizdeki pek çok sinema tarihçisine göre bu film ülkemizde çekilmiş ilk film kabul edilmektedir. Diğer yandan süreç içinde, Yunanlı yönetmen Theo Angelopoulos'un "Ulysses'in Bakışı" filminde değindiği Manaki Kardeşlerin, 1907 yılından başlayarak çektikleri belge filmler bulunmuştur. O tarihlerde Osmanlı uyruğunda olan Milton ve Yanni Manaki Kardeşler, Sultan V.Mehmet Reşat'ın bazı gezilerini belge film olarak çekmişlerdir. Sonradan kopyalarının ülkemize getirildiği bu filmlere karşın, ülkemizde sinema henüz "Aya Stefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" ile başlatılmaktadır.

1915 yılında Enver Paşa, Almanya'ya yaptığı bir gezide, Alman ordusunda yaptığı incelemeler sırasında, Almanlar'ın sinemayı etkili bir propaganda ve eğitim aracı olarak kullandıklarını farketmiştir. Enver Paşa, ülkeye dönüşünde hemen Osmanlı İmparatorluğu içinde bir sinema dairesinin kurulmasını emretmiştir. 1915 yılında, başında Sigmund Weinberg'in bulunduğu, yardımcılığını ise Fuat Uzkınay'ın yaptığı "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kurulmuştur. Böylece ülkemizde ilk kez bir film yapımevi, devlet eliyle kurulmuştur. Bu aynı zamanda ülkemizde sinemanın da Batıdan gelen diğer sanatlar gibi devlet eliyle kurulduğunu göstermektedir. 1923'te yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte yeni yönetim, Batılı bir ulus-devlet olma projesi amacıyla bale, tiyatro, klasik müzik gibi sanat dallarına tam destek verir. Devlet Tiyatrosu ve Balesi, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası bu dönemde ortaya çıkarlar. Sinema pahalı ve masrafları tahmin edilemeyen, ayrıca ideolojik kullanımı da kolayca kontrol altına alınamayan bir sanat dalı olduğundan dolayı devletten destek görmez (18). Sinemanın başlangıç ve sonraki yıllarında devletten destek görmemesini salt ideolojik tavırlara bağlamak soruna tam anlamıyla doğru bir yaklaşım oluşturmayabilir. Kaldı ki Nizamettin Nazif, 1933 yılında 7 Gün dergisinde yazdığı bir makalede sinema alanında olası devlet rekabetini bir tehlike olarak gördüğünü şu sözlerle belirtmektedir: devletin Ankara'da bütün modern vasıtalarla mücehhez büyük bir stüdyo açmaya karar verdiğine dair olan şayialara inanmak lazım geliyor. Böyle, iki üç stüdyo azami randımanla çalışmış olsa bile mevcut ihtiyaç gene kolay kolay temin edilemez. Binaenaleyh, henüz hiçbir şahsi teşebbüs için tehlikeli bir hükümet rekabeti mevcut değildir (16). Bu yorum sinemanın ülkemizde

Muhsin Ertuğrul'un yönettiği "Ateşten Gömlek" (1923)

gelişmeye başladığı yıllarda, devletin kendince belirlediği ideolojik tehlikeler nedeniyle sinema alanına destek olmadığı görüşünün yanında, kârlılığın yüksek olduğunu fark eden özel girişimcilerin de, devleti sinemadan uzak tutmak için özel ilişkiler geliştirmiş olabileceğini akla getirmektedir.

Ülkemizde film yapımının düzenli bir şekilde sürebilmesi için, sinemanın Türk topraklarına girişi olan 1896'dan sonra uzun zaman geçmesi gerekmiştir. Enver Paşa'nın kurdurduğu Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başında bulunan Weinberg, girişken bir sinema adamı idi. Yurdumuzda başkaca sinema kuruluşu olmadığı için, konulu filmler de çevirerek halka gösterilmesine önayak oldu. Bunun için savaşta, İstanbul'da gösteriler yapan Benliyan'ın "Milli Operet"kumpanyasıyla anlaştı; ve bu kumpanyanın repertuarında bulunan "Leblebici Horhor"la "Himmet Ağanın İzdivacı"nı filme almayı kararlaştırdı (17). 1916 yılında Weinberg'in çekmeye başladığı "Himmet Ağa'nın İzdivacı" filmi, oyuncularının askere alınması nedeniyle, bir başka girişim olan "Leblebici Horhor" ise, başrol oyuncusunun filmde oynamak istememesi yüzünden yarım kalmıştır. Sonra, 1896 yılında kurulan yarı askeri bir dernek olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tarafından öykülü film girişimleri devam etmiştir. Bu derneğin çektiği ilk filmler Sedat Simavi'nin yönettiği "Pençe" (1917) ve "Casus" (1917) dur. Dikkat edilirse, dünyada filmcilik alanında ilk örgütlenmeye başlayan ülkelerden olan Amerika'da, 20.yy'ın başlarında Edwin S.Porter ve David W.Griffith'in ilk öykülü uzun metraj filmlerini çoktan çektiği yıllarda, bizde henüz öykülü film çekme girişimlerinin yeni başladığına tanık olunabilir. Ayrıca film üretimi açısından yaklaşık yirmi yıl boşa geçmiştir. Bu olguda şüphesiz belli faktörlerin rolü vardır. Öncelikle ülkemizde film çekimi açısından bir yatırım yapılmadığı gibi, bu alanda yetişmiş sanatçı (yönetmen, oyuncu, senarist, görüntü yönetmeni) ve teknik elemanlar da yoktu.

Türkiye'de düzenli film üretimi, 1922'den başlayarak Tiyatrocular Dönemi diye bilinen dönem içinde gelişmeye başlamıştır. 17 yıl süren bu dönem içinde, ülkemizde nicel açıdan bir ilerleme söz konusu olsa da, nitel açıdan aynı şeyi söylemek kolay olmayacaktır. Bu dönemde ortama egemen olan kişi, tiyatrocu olan Muhsin Ertuğrul ve genel sanat yönetmenliğini yaptığı Dar-ül Bedayi' (İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları) dir. Sinemamızın bu döneminde ki olumlu gelişmelerden biri, iki özel film yapım evinin kurulmasıdır. Önce kurulan Kemal

Film, 1922 yılında film yapımcılığına başlamış, daha sonra kurulan İpek film ise 1928'de yapımcılığa başlamıştır. Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olarak film çektiği bu dönemde, sinemamız da görüntü dili yerine, teatral anlatım egemen olmuştur. Sinemamızın değerli yönetmenlerinden Ö.Lüfi Akad bu durumu şu şekilde açıklamıştır: bir sahneyi filme almakla, bir sahneyi sinema diline göre anlatmak arasında büyük fark var. (19). Ayrıca Ertuğrul dönemindeki sinemada, bir tiyatro topluluğunun sahne ve dekor tasarımı, oyunculuk ve makyaj anlayışı gibi teatral ögeler sinemaya taşınmıştı. Bununla birlikte Tiyatrocular döneminde sinemamız için olumlu gelişmeler de olmuştur. Bunların başında 1922'ye kadar düzensiz ve disiplinsiz olan bir ortamda, Muhsin Ertuğrul düzenli ve disiplinli bir ortam yaratarak film yapımının başlamasını ve sürmesini sağlamıştır. İlk kez bu dönemde Batıdaki benzerleri gibi tam donanımlı bir film stüdyosu (İpek Film Stüdyosu) açılmış ve filmlerin çoğu stüdyoda çekilmeye başlanmıştır. Ayrıca gene Muhsin bey döneminde ilk sesli Türk filmi çekildiği gibi, diğer yandan ilk kez Türk kadın oyuncular filmlerde rol almaya (Ateşten Gömlek, 1923) başlamıştır. (20). Türkiye'de ulusal temaların gündeme geldiği ilk filmler Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Bu filmlerin ilki 1923 yılında çektiği Ateşten Gömlek'tir. Ateşten Gömlek, Kurtuluş Savaşı'na da katılmış bir Türk kadını olan Halide Edip Adıvar'ın bir romanıdır. İzmir'de kocası ve çocukları öldürüldükten sonra İstanbul'daki akrabalarının yanına gelen, sonra da Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'ya geçen Ayşe'nin öyküsünü anlatır film... Filmde Ayşe'nin kişiliğinde vatan sevgisi ile kadın sevgisini birlikte tanıyan üç subayın öyküsü de verilir (17). Ateşten Gömlek, Türk sinemasında ilk kez milli duyguları çoşturan konusu olan bir filmdir. Aslında Ertuğrul döneminde, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Atatürk'ün ulaşmasını hedeflediği amaçlar bağlamında Çağdaşlık ilkesi ve dolayısıyla Batıya yüzümüzü çevirme hedefi, Tiyatrocular Dönemi'nin filmlerinde, dolayısıyla Ertuğrul'un filmlerinde dikkat çeker. Bu filmlerin sinema dilini bir tarafa bırakırsak, genelde hedeflenen modernizm anlayışında Türkiye görüntüleri içerdiği söylenebilir. Ertuğrul, daha önce tanımladığımız ulusal birliği kurulmuş Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin, ulusal duyguları pekiştirme bağlamında ki ilk kurmaca sinema örneklerini vermiştir. Bu açıdan ele alınabilecek diğer film ise "Bir Millet Uyanıyor" (1932) dur. Hatta bu filmin içinde Atatürk'ün kısa bir görüntüsüyle yer almayı ka-

Muhsin Ertuğrul'un yönettiği "Bir Millet Uyanıyor" filminden bir sahne (1932)

bul etmesine karşın, filmden beklediği sonucu alamayınca sinemadan desteğini çektiği kabul edilir. Asker devşirilerek oluşturulan ulusal mücadele veren ordunun zafere ulaşma çabalarını konu edinen film, Türkiye'de daha sonra çekilecek Kurtuluş Savaşı konulu filmlerin de en başarılı örneklerinden olmuştur..

IV. 27 MAYIS 1960 İHTİLALİ ve TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA

Sinemamızda ulusal arayışları salt sanat yapıtı bağlamında değil, aynı zamanda kuramsal zeminde tartışma dönemi, Türk Sineması'nda Sinemacılar Dönemi olarak bilinen dönemde ortaya çıkmıştır. Sinemacılar Dönemi, 1952 yılından itibaren fiilen başlamış olarak kabul edilen bir dönemdir. Bir önceki dönem olan Geçiş Dönemi, Tiyatrocular Dönemi'nden sonra ortaya çıkmış bir dönemdir. 1939'da başlayan bu dönem II.Dünya Savaşı'nın başlangıcına da denk düştüğü için, sinemamızın yapması beklenen atılıma fazla destek olamamıştır. Bu dönemde sesli film çekme alışkanlığı kaybedilmiş ve bir dublaj endüstrisi kurulmuştur. Hatta bazı Mısır filmleri Türkçe'leştirilerek seyirciye Türk filmi diye de sunulmuştur.

Türk sinemasında sinema dili açısından radikal denilebilecek değişimler, fiilen 1949 yılında Ö.Lütfi Akad'ın yönettiği "Vurun Kahpeye" filmi ile başlamıştır. Bu dönemde önceki dönemlerin sorunları tümüyle aşılamamış bile olsa, sinema açısından en önemli gelişme sayılabilecek sinema dilinin öğrenilmesi süreci başlamıştır. Akad'ın dediği gibi bu dönemdeki filmler bir sahnenin sinema diliyle anlatılması açısından öne çıkmaktaydı. Bu dönemde ayrıca yapımevi sayısındaki artış ve 1948 yılında filmlerden belediye rüsumu olarak alınan oranın azalmaya başlamasıyla, film sayısında gözle görülür bir artışa, hatta 1960'lardan sonra bir film enflasyonuna yol açmıştır. Türk sinemasında toplumsal arayışlar, ona kaynaklık edebilecek toplumsal yapıdaki değişimler ülkemizin toplum hayatında, kültür ve sanat dünyasında 1960'lardan sonra başlamıştır.

Ülkemizde sinemacılar döneminin ikinci döneminde, özellikle 1960'dan sonra Türk sineması artık öykü anlatma problemlerini çözmüştü. Bu dönemde film eleştirmenliğinin ve ciddi sinema yayınlarının da başladığı gözlenmektedir. Bu dönemde irili ufaklı pek çok ülkede ulusal sinemalar ortaya çıkmıştır. Avrupa'da, Latin Amerika'da ve Uzakdoğu'daki birçok ülkede ulusal sinemalar serpilip boy atmaktaydı. Bu ülkelerin ortak özelliği hemen hepsinin doğrudan savaşa katılmasıydı. Savaşın acıları bu ülkelerde ulusal bilinci geliştirmiş, savaştan önceki toptancı düzenlerin değişmesi yolunda değişiklik istekleri yaratmış ve demokrasi düzeni bu ülkelere yerleşmeye başlamıştı (20). Belirtilen dönemin izdüşümünde Türkiye'de demokrasiyi yerleştirme çabaları sürmekteydi. Bu süreçte sinemaya devlet vergi ve sansür düzenlemesi dışında ilgi göstermemişti. Devletin sinemayı korumaya yönelik yaptığı vergi indirimleri ise olumsuz yönde işleyerek niteliksiz film patlamasına yol açmıştı. Türkiye'de 1962'den itibaren yerli film sayısı artmış, yabancı film sayısı genel olarak yükseldiği halde 1961 yılındaki sayısından düşüş göstermişti. Nüfustaki yüzde 30'luk artışa karşılık film sayısında yüzde yüze yakın bir artış oluşmuştu…1965'e doğru film sayısındaki artışa paralel olarak film başına seyirci sayısı düşüşe geçmişti. 1960'da 81 yerli film çekilmişken, 1971'e gelindiğinde sayı 265'e ulaşmıştı. Seyirci sayısı arttığı halde film enflasyonu nedeniyle film başına seyirci azalmaktaydı (21).

Türkiye'de Sinema alanında ulusalcı arayışları ele alırken, bir zincirin halkaları gibi birbirini takip eden olgular üzerinde kısaca durmanın gerekli olduğuna inanıyorum. Bu olguların başında toplumsal içerikli sinema gelir. 27 Mayıs 1960 ihtilaliyle, Türkiye'de bir sayfa kapanıp, yeni bir sayfa açıldı. Bu sürecin etkileri toplumsal yaşamımızın değişik boyutlarıyla ele alındığında söylenebilecek, eleştirilebilecek veya onaylanabilecek pek çok olgudan bahsedilebilir. Ama sorunu kültürel atmosfer, dolayısıyla sinema endüstrisi ve sinama sanatı açısından ele aldığımızda, genellikle sinemacılar döneminin ikinci dönemi olarak kabul edilen bu döneme, ihtilal sonrası düzenin yansımaları olumludur. Aslında bir ihtilalin, o ülkenin sineması için olumlu bir sürecin başlangıcını hazırlaması bir paradoks olarak görünse de, 27 Mayıs İhtilali, Türk sinması için olumlu bir ortamın hazırlanmasına katkı sağlamasından dolayı olumlu bir işlev taşımaktadır. Ulusal sinema düşüncesinin kuramcısı Halit Refiğ'in bu konudaki düşünceleri şöyleydi: 27 Mayıs ve 61 Anayasası şartları benim sinemada düşüncelerimi yapmamda yardımcı oldu. O atmosfer içinde, o zamana kadar, Türkiye'de sinema alanında yapılmamış olan bir şeyi yapma imkanı ortaya çıktı.Yani toplumsal gerçeklerimiz nedir? Türk toplumunda sosyal sınıflar var mıdır, yok mudur; aralarındaki ilişki nasıldır? Ekonomik ilişkiler, üretim şartları nedir? Oluşan yeni ortamda biz filmlerimizde bunları anlatmaya gayret ediyorduk (22). Sinemanın ilk yıllarında Türkiyede M.Kemal'in ilgisiyle SSCB'den getirilen iki sinemacıya Kurtuluş Savaşı'nı ve Cumhuriyet'i anlatan belgeseller yaptırılmış ama Türk Sineması, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, SSCB'de sinemanın üstlendiği rolü oynamak, siyasi bir misyon üstlenmek bir yana, bir sanat dalı olarak dahi gelişme imkanı bulamamış, Cumhuriyet'in kurucu kadroları sinema sanatına gereken önemi vermemiştir.Sinema, daha çok halka yönelik bir eğlence aracı olarak görülür. Buna rağmen, Türk Sineması da, bü-

Yılanların Öcü (Metin Erksan-1962)

yük ölçüde Kemalist ideolojiden beslenmiş, filmin hikayesi ne olursa olsun, arka planda Cumhuriyet Halk Partisi'nin "halkçılık" anlayışı ile örtüşen bir toplum modeli resmedilmiştir (23). 1960 ihtilali ve onu izleyen 1961 Anayasası'yla Türk toplumunda bir umut kapısı aralanmıştı. Yeni anayasayla özellikle düşünce, bilim ve sanat özgürlüğü konularında getirilen düzenlemelerle Türk toplumunun önünde yeni bir yol açılıyordu.1961 Anayasası'nın 20.maddesi Düşünce Hürriyetini içermekteydi. Bu maddeye göre herkes düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce kanaatlarını söz, yazı, resim ile veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir. Kimse düşünce ve kanaatlarını açıklamaya zorlanamaz (20). 1961 Anayasası'nın 21.maddesi de Bilim ve Sanat özgürlüklerini içermekteydi. Bu maddeye göre de bilim ve sanatı, herkes özgürce öğrenme, öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahipti.

1961 Anayasası'nın yarattığı umut ortamı içerisinde sinemacılar da işe hevesle sarılmışlardı. Türk Sineması daha önceki dönemlerde olmadığı gibi farklı konulara el atıyor, özellikle toplumsal sorunlara eğilmeye başlıyorlardı. Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçi Sinema veya Okul olarak nitelendirilen bu dönem 1960-1965 arasında etkinliğini sürdürmüştür. Bu filmlerin yapılmasında sansürün hafiflemesinin de payı büyüktü. Diğer yandan olumlu gibi görüntü veren Toplumsal Gerçekçi Sinema anlayışına ilişkin farklı yorumlarda vardı. Bu dönemdeki başlangıç noktasının Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" filmi olduğunu söyleyen ve Ulusal Sinemanın teorisyeni olan Halit Refiğ'e göre siyasi hayatımızdaki çatışmaların sinemadaki ilk belirtisi "Yılanların Öcü" olayı oldu…Hiç şüphesiz "Yılanların Öcü"nün film olarak değeri etrafındaki siyasi fırtınalardan çok sinemamıza getirdiği kuvvet aşısındaydı. "Yılanların Öcü" köy meselelerine, köylünün yaşayışına ve davranışlarına kendinden önceki örneklerde rastlanmayan bir sadelik içinde ve gerçekçi bir açıdan bakmaktaydı. "Yılanların Öcü" olayı vesilesiyle yapılan sansürle mücadele toplantıları, gene tatbik edilebilir bir formül bulunamamasından dolayı, belli bir sonuca varamamışsa da İnönü'nün fikir hürriyetleri konusundaki titizliği bizlere toplumsal konuları gerçekçi bir açıdan işlemek bakımından cesaret verdi…Türk sineması tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan "toplumsal gerçekçilik" hareketi, sağcı basının ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlıyan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu (3). Sinema yazarı Nijat Özön ise, olaya şöyle yaklaşıyordu: bu filmleri çevirenlerden bazılarının sonradan taktığı adla bir "toplumsal gerçekçi"

akım oluşturduğunu söylemek gerçek dışı bir şey olur. Bunlar ne bir akım oluşturacak ölçüde verimliydi ne de, daha önemlisi, toplumsal gerçekçilik diye adlandırılabilecek bilinçli, derinlemesine dürüst bir gerçekçilik çabasını yansıtıyordu. Olsa olsa, sansürün el verdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden dokunuyor, hatta çoğunlukla bu da, geleneksel Yeşilçam filminin şurasına burasına birkaç gerçekçi sahne eklemekle yapılıyordu. Hatta bu işi toplumsal konulu filmler, "moda olduğu için" yapanlar bile vardı (24).

Bu dönemde Toplumsal Gerçekçi nitelemesi bağlamında yapılan filmler arasında Erksan'ın "Gecelerin Ötesi"(1960), "Yılanların Öcü"(1962), "Acı Hayat"(1963) ve "Susuz Yaz"(1963) filmleri sayılabilir. Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" filmi, gerçekçilik sürecini başlatması ve sorunları yansıtması açısından ilgi çekicidir. Erksan bu filminde, 1950-60 döneminde etkin olan, her mahallede bir milyoner yetiştirmek felsefesinin yol açtığı büyük ekonomik ve toplumsal sarsıntı içinde suçlu gençlik sorununu ele alıyordu (20). Erksan'ın "Yılanların Öcü" ve "Susuz Yaz" gibi filmleri Türk köylüsünün ve köyünün sorunlarına gerçekçi açıdan eğiliyordu. 1961 Anayasası'nın sağladığı görece özgürlük ortamında, 1961'de 150 aydının imzası ile yayınlanan Yön Bildirisi'nde Açlığa, işsizliğe çare bulamayan bir rejimin, ne kadar üzerinde titrersek titreyelim, demokrasi olmaktan çıkması ve bir gün çökmesi tabiidir. Türk demokrasisinin yaşatılması, işsizliği ve evsizliği ortadan kaldıracak yüksek bir istihsal seviyesine götüren yolları bulmakla mümkün olabilir denilerek yoksullukla mücadelenin önemi vurgulanmış ve "topraksızlık" sorunu üzerinde durulmuştur (23). Türk sineması, aynı dönemde köylülerin hikayelerini de benzeri kaygılar/sorunlar üzerine kurarak işliyordu. Bir bakıma Toplumcu Gerçekçi sinemanın önemli bir kısmını köylünün ve köyün sorunları oluşturmaktaydı.

Bu dönemde ilk filmleriyle görsel özelliklere, bireysel uslup denemelerine (Yasak Aşk, 1961), (Seviştiğimiz Günler, 1961) ağırlık vermiş, sonraki filmlerinde toplumsal sorunları gündeme getiren ve genelde olumlu eleştiri alan sinemacılardan bir diğeri ise, sinemaya eleştirmenlikten gelmiş olan Halit Refiğ'di. Refiğ'in, bu bağlamdaki ilk filmi "Şehirdeki Yabancı"(1963)dır. Filmde Refiğ, maden işçilerinin yaşamına, işçiler ile yöneticiler arasındaki çekişmeye değinirken, filmin özünde "yabancılaşma" sorununa değinmektedir. Refiğ açısından filmdeki yabancılaşma olgusu, toplumuna uzak kalmış, yabancılaşmış aydının dramı üzerine kurulmuştu. Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı filmde, Refiğ ile Türkali arasında filmin sonuna ilişkin uzlaşmazlık çıkar. Refiğ'in bu bağlamdaki görüşü şöyledir: işçiler için çalışan aydın mühendis bir iftira, bir yanlış anlama yüzünden finalde işçiler tarafından linç ediliyordu. Vedat Türkali buna şiddetle karşı çıktı. Ve filmin finalinde işçileri bir devrimci güç olarak kullanma eğilimi ağır bastı. Benim içim buna yatmadı, ama itiraz da etmek istemedim. Yani diyelim ki filmin son on dakikası dışında…Neticede benim içime sinmedi o şekilde bitiriş (22).

Bu dönemin gerçekçi bakış açısıyla film yapan yönetmenlerinden Ertem Göreç ise, konut sahibi olma uğrunda varını yoğunu feda eden insanları anlattığı "Otobüs Yolcuları"(1961) ve o dönemlerde yurdumuzda oldukça yeni olan sendikalaşma ve grev konularını ele alan "Karanlıkta Uyananlar"(1965) filmleriyle dikkat çekiyordu. Otobüs Yolcuları, daha çok Yeşilçam kalıpları içinde gerçekçilik ararken, Karanlıkta Uyananlar gerçekçilik bağlamında daha başarılı bulunmuştu.

Bu dönemin gerçekçilik bağlamındaki diğer yönetmenlerinden biri ise Duygu Sağıroğlu'dur. "Bitmeyen Yol"(1965) filmiyle köyde ekonomik olarak sömürülen köylünün kentteki durumu anlatılır. Kente göç yaygın bir hal almıştır. Yeni göç edenler eski göçmenlerin kurduğu mahallelere yerleştirilmektedir (21). Film yeni bir ortama gelen köylülerin, en azından kendilerinden sonraki kuşağının kurtuluşunun eğitimde olduğu mesajını vermektedir. Diğer yandan "Bitmeyen Yol" filmi de, "yabancılaşma"motifini ele alır. Ancak bunu yaparken, işçilerin dramını mübalağalı bir sefalete dönüştürerek, açık bir Marksist kasıt taşıdığı için sansürde reddedilir (20).

V. TÜRKİYE'DE ULUSAL SİNEMA ARAYIŞLARI: HALK SİNEMASI, ULUSAL SİNEMA ve ATÜT SİNEMASI

Bu zincirin başlangıç noktasını Halk Sineması kavramı oluşturur. Türkiye'de 27 Mayıs İhtilali sonrası yapılan ilk demokratik seçimler 1965 yılında gerçekleştirildi. AP'nin genel başkanı olarak ilk kez seçimlere katılan Süleyman Demirel, büyük bir destekle AP'yi tek başına iktidara taşımıştı. İnönü'nün görece özgür koalisyon dönemi sonrasında, sinema alanında sansür yeniden demoklesin kılıcı gibi Türk sinemasının üzerinde sallanmaya başlamıştır. Bu dönemde yaklaşık iki yıl sinemadan uzak kalan Refiğ, uzun süredir üzerinde düşündüğü görüşlerini sonradan bir kuram haline getireceği çalışmalarıyla uğraşmaya başlamıştı. Halk Sineması kuramı ve özellikle Ulusal Sinema kuramı bu süreçte gelişti. Halk Sineması kuramı, Türkiye'de sinemanın, devletin parasal desteğinden uzak, oturmamış yapımcılık kurumu yüzünden filmlere parasal destek sağlayan işletmecilerin, dolayısıyla filmi izlemek için para veren halkın, sinemanın sermayesini yaratıgı düşüncesini öne sürer. Refiğ'e göre Halk Sine-

Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" filmi, gerçekçilik sürecini başlatması ve sorunları yansıtması açısından ilgi çekicidir. Erksan bu filminde, 1950-60 döneminde etkin olan, her mahallede bir milyoner yetiştirmek felsefesinin yol açtığı büyük ekonomik ve toplumsal sarsıntı içinde suçlu gençlik sorununu ele alıyordu

Yılanların Öcü (Metin Erksan-1962)

ması kavramı, Türk Sineması'nın hangi şartlar altında meydana geldiğini ve bu kavramın tartışıldığı zamanlara kadar gerek ekonomik açıdan, gerek sosyal açıdan, gerek kültürel açıdan Türk sineması'nın nasıl, hangi temellere dayanan bir sinema olduğunu anlatmaya çalışan bir kavram meselesi idi (3). Refiğ, Türk Sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için Emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için Halk Sineması'dır...Halk bu kredisini kestiği anda (Türk filmlerine gitmekten vazgeçtiğinde), Türkiye'de film yapımı kesesine güvenen birkaç babayiğidin yılda yapabileceği iki üç filme iner (3) demektedir. Refiğ, Halk Sineması tanımlamasını yaparken, genelde Türk sinemasının yapım süreçlerini ölçüt olarak ele almaktaydı. Pratikte halk bir filmin yapımcısı, sermayedarı olmadığı halde ve tıpkı Batı ülkelerinde olduğu gibi filmi seyretmek için bilet alarak sinemaya gidiyorsa da, Refiğ'in üzerinde durduğu gibi Türk sinemasında bu süreçte işler biraz farklı çalışıyordu. Türkiye'de Tiyatrocular ve Geçiş Dönemlerinde kurulan bazı yapım şirketleri dışında; gelişmiş bir yapımcılık anlayışının oturmadığından bahsedilebilir. Sistem bölge işletmelerinin filmlere vereceği destekle işliyordu. Bu destek de, halkdan alınacağı varsayılan paralara ilişkin bono sistemiyle yürüyordu. Yani bir bakıma filmin gerçekleştirilmesi için öncelikle kendi parasını riske eden bir yapımcıdan bahsedilemezdi. Nitekim Refiğ, Türk sineması, tiyatronun, müziğin, resmin, devletten gördüğü destek ve yardımlardan hiçbiri olmadan, doğrudan doğruya halka dayanarak varolan bir sistemdir. Türk sineması geleneksel halk hikayelerinin, seyirlik gölge ve orta oyunlarının, şenliklerin beyazperdede çağdaş bir yansımasını bulan Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğmuştur. Türkiye'de devletin batılaşma siyasetinin ürünleri olan tiyatro, müzik, resim gibi sanatlar ile, batılaşmaya pasif bir direnme gösteren halkın bünyesinden doğan sinema pek tabiidir ki çok ayrı çizgilerde bulunmaktadır (3) diyerek görüşünü ortaya koymaktadır. Refiğ, uzun yıllar önce yazmış olduğu Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabında bu yöndeki görüşlerini belirtmiş ve aradan geçen yıllara karşın, zamanın kendisini yanıltmadığını, doğruladığını vurgulamıştır (25).

Refiğ'in bu Halk Sineması kuramına karşılık

ise, sinema yazarı Nijat Özön bu bağlamda farklı düşünmekteydi. Özön'e göre: Sinema tarihi göstermiştir ki, belli bir dili konuşan kalabalık yığınlar varsa, bunların gereksinmesini karşılayacak film yapımı da er geç doğar; hatta film sayısı yönünden, çok gelişmiş, aşırı endüstrileşmiş, daha köklü sinema geleneği olan ülkeleri bile aşar...Ama yine bu sinemaların ürünlerinin ezici çoğunluğu, hala Hollywood özentisi ürünlerdir, kimsenin bir "halk sineması'ndan, ulusal sinema'dan söz açmaya dili varmaz...Türk izleyicisinin, sermaye birikimi olmayan yerli sinema endüstrisine kredi sağladığı savıysa, ekonomiden de, sinema endüstrisinin işleyişinden de habersizliğin ta kendisidir. Duyan da sanır ki, yerli film izleyicisi anonim ortaklık, halka açık ortaklık ya da kooperatif kurmuş, tasarı halindeki filmler için yapımcılara kredi sağlıyor. Oysa bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de-İstanbul'da yabancı film izleyicisi olan üç beş yüz "abonman bileti" müşterisinin dışında- izleyici, çevrilmiş film için bilet parasını sinemaya giderken öder. Oynatımcıların ya da dağıtımcıların yapımcıya avans vermesi, kredi açmasıysa bambaşka bir konudur. Bu, dünya sinema endüstrisinde oynatım ve dağıtım kolları ortaya çıktığından beri yapımcıların her vakit başvurduğu kredi sağlama yöntemlerinden biridir. Ama bundan dolayı bir "halk sineması"ndan söz açmak kimsenin aklının ucundan geçmemiştir (15). Kapalı bir ekeonomik yapısı olması ve sermayeye değil emeğe dayanan Türk sinemasının bu özellikleriyle bir "halk sineması" sayılıp sayılamayacağı yönünde Sencer Divitçioğlu ise bu nitelendirmenin mantıken bir anlamı olmadığını vurgularken halk sineması tanımlaması hakkında şu görüşleri belirtmiştir: Eğer Türk sinemasında sermaye-yoğun bir üretim tekniği kullanılsa idi "halk sineması" yapılmaz mı? Ya da, her emek-yoğun üretim tekniği "halk sineması"nı yaratabilmekte mi (26)?

Halk Sineması kuramının daha çok Türk sinemasının üretim koşullarının oluşumu açısından ele alınması söz konusudur. Refiğ'e göre, büyük sermaye Türk sinemasına neredeyse hiç girmemiş, buna karşın televizyona girmiştir. Büyük sermayenin sinemaya bir kez 1952-53 yıllarında Yapı Kredi Bankası aracılığıyla girdiğini ve Muhsin Ertuğral'a Halıcı Kız isimli ilk renkli Türk filmini çektirdiği zaman göz kırptığını belirten Refiğ, büyük sermayenin sonuçlarını alamayınca sinemadan çekildiğini vurgular. O'na göre bankalar hiçbir zaman Türk sinemasına sermaye desteği vermemişlerdir. Türk sinemasının hep tefecilerle çalıştığını, hiçbir zaman büyük bir sermaye kuruluşunun film yapımına girmediğini vurgulayan Refiğ; bu yüzden Türk sinemasının kendi finansman kaynaklarının dünya görüşünü yansıtır hale geldiğini belirtrek, "Halk Sineması" tanımı içinde bu olgunun da olduğunu söyler (22). Diğer yandan Halk Sineması kavramı Refiğ için halkı eğlendirmek için yapılan sinemadır. Refiğ, bu durumu küçümsemediğini tam tersine böyle bir film yapma yönteminin mesleğini yapabilmemesinin olanağını verdiğini söylemektedir: Ben ona düşman değilim, ama ben ondan farklı bir şey yapmaya çalışıyorum, Yani ben insanlara hoşça vakit geçirme gayesiyle film yapmak değil, aynı zamanda kendi toplumları, kendi hayat şartları hakkında gerçeği gösterebilme gayesindeyim (22) demektedir.

Halk Sineması tartışmalarının yapıldığı dönemlerde, sinemamızda eş zamanlı olarak film üretme koşullarını ve seyirciyle olan ilişkisini değerlendirme bağlamında ATÜT sineması tartışmaları da ortaya çıkmıştı. ATÜT sorunu üzerinde çalışan ve "Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu" isimli bir kitabı da bulunan Sencer Divitçioğlu, ATÜT ve Türk sineması ilişkilendirme yaklaşımını ele alırken, Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu adındaki kitabının önemli bir soruyu ortaya atmak için yazıldığını, amacının konuyu çözümlemek olmadığını belirtmiştir. Divitçioğlu'na göre Türk toplumu klasik Batı derebeyi üretim biçiminden geçmedi ise bunun nedenlerini ortaya koymaya çalışırken,

1- Ekonominin evrimi açısından:
 a) İçsel diyalektik ve
 b) dışsal diyalektik nasıl işler,
2- Üstyapı kurumları, özellikle zihniyet nasıl bir oluşma gösterir;

sorularına yanıt aranması gerektiğini vurgular. O'na göre bu sorulardan hiçbirine henüz yanıt bulanamamıştır. Dolayısıyla, Asya Üretim Tarzı denilen şema ile Türk sineması arasında derhal ve doğrudan bir ilişki kurmak biraz iyedi olmaktadır. Divitçioğlu yapılması gereken tek şeyin ise kendimize dönmekten, kendimizi aramaktan geçtiğini söyler (26).

Refiğ'in Halk Sineması paralelinde ele almaya başladığı Ulusal Sinema kuramı, onun aynı zamanda Kemal Tahir'le oluşturduğu yakın ilişkinin desteğiyle de şekillenmeye başlamıştı. Ulusal Sinema düşüncesinin temelinde, ülkemizde Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte hızlanan, aslında Osmanlının son dönemlerinde hedeflenmeye başlayan Batılılaşma olgusunun, toplumsal yapıda yarattığı uyumsuzluk problemi yatar. Aslında bu yaklaşım bir bakıma toplumundan kopmuş, yabancılaşmış aydının sanat anlayışını, eleştilerini hedef alıyordu.

Kemal Tahir Batılılılaşmaya karşı çıkarken, Türk toplumunun batılı toplumlardan ayrı bir yapısı olduğuna, batılılılaşmanın toplumumuzu büsbütün bir çöküntüye götürdüğü, çıkış yolunu tarihsel özelliklerimizde ve halkımızda aramak gerektiğini savunuyordu. Türk toplumu Batılılaşmadan (ya da onun deyimiyle 'Batılaşmadan') bu yana, 'çift gerçekli' bir top-

Halk Sineması tartışmalarının yapıldığı dönemlerde, sinemamızda eş zamanlı olarak film üretme koşullarını ve seyirciyle olan ilişkisini değerlendirme bağlamında ATÜT sineması tartışmaları da ortaya çıkmıştı.

Umut (Yılmaz Güney-1970)

lumdur; ulusal kültürümüzün 'bütünsel' olarak belirlenmesi ise ancak Türk gerçeğinin, ulusal gerçeğin kavranmasıyla, yani, somut gerçeğin zihinsel olarak yeniden üretilmesiyle sağlanır. Kemal Tahir, ulusal felsefelerin tarihsel oluşumlarını üretim ilişkilerinden soyutlayarak düşünme olanağının bulunmadığını bilmektedir.(...) Kemal Tahir'in Batılılaşmaya karşı çıkması, bürokrat ideolojinin kültür alanında Türk gerçeğini, batı toplumlarındaki alt yapı çatışmalarının belirlediği, batıya özgü kavram ve zihin kategorilerine göre "yeniden üretmeye" kalkışmasını yanlış bulmasındandır (27).

Refiğ, 1965 yılında Sinema 65 dergisinde "Türk Sineması Nedir" başlıklı bir yazı dizisine başlamıştı. Gerçeklik Duygusu adlı ilk yazısında Türk sinemasını eleştirenleri gerçekleri bilmemekle itham etmişti. Refiğ, sinema eserinin sadece estetik ve fikri bir olay olarak değil, ekonomik ve sosyal bir olay olarak da incelenmesi gerektiğini belirtiyordu (21). Halit Refiğ'in 1966-1967 yıllarında görüşleri özellikle Ulusal Sinema diye tanımlanan bir düşünce biçimini almaya başlamıştı. Refiğ'in bu yönde düşünceler üretmesinde daha önce vurguladığımız gibi Kemal Tahir'in de büyük etkisi vardı. Klasik Marksist kuram çerçevesinde düşündüğü bilinen ve kendisinin de özellikle Marksizm'e ilişkin düşüncelerinde değişimler oluşsa da, Kemal Tahir, "Devlet Ana" romanını yazıncaya kadar düşünsel değişimlerini somut biçimde ortaya vurmamıştı. Refiğ'e göre sinemacının kendini ifade edecek şekilde film yapabilmesi için devletin desteğine ihtiyacı vardır. Aksi takdirde piyasanın koşulları içinde yapılan filmler Halk Sineması tanımlaması içinde kalacaktır. Yani filme yatırılan paranın geri alınabilmesi için halkın hoşuna giden filmler yapılacaktır. Bu yaklaşım eleştirmenler açısından daha önce de vurguladığımız gibi sert eleştirilere uğrayacak, yüzeysellikle suçlanacaktır. Diğer yandan bu tür bir sinema anlayışını savunmakta, Refiğ ve diğer sinemacılar çok da haksız değillerdir. Çünkü Türkiye de Refiğ'in de sık sık vurguladığı gibi halkın kollektif bilinçaltının oluşmasını temsil eden değerleri tam anlamadan, ideal olarak hedeflenen yaşam tarzlarının, örneğin Batılılaşma, günümüzdeki tezahüründe AB üyeliği gibi süreçler kolayca gerçekleşmemektedir ve belki de gerçekleşmeyecektir. Şüphesiz bu bakış açısının haklı yanları olduğunu teslim etmek demek, aynı zamanda yaşadığımız ülkede bireyci olmayan, cemaatçi yaşam tarzının aynı zamanda bir geri kalmışlığı temsil ettiği gerçeğini de görmezden gelmek olmamalıdır. Dolayısıyla buradaki ana eksen, özellikle Cumhuriyetle oluşan Türk aydınlanmasının ne ölçüde gerçekleştiği ve ne oranda toplumda bir destek bulduğu yönünde olmalıdır. Refiğ'e göre ulusal bir sinema yapabilmek için Devletin desteğine gereksinme vardır. Nitekim ben "Ulusal Sinema" konusundaki düşüncelerime en uygun ko-

nuları devlet finansmanıyla yaptım. Yani Aşk-ı Memnu ve Yorgun Savaşçı devlet finansmanıyla yapıldı. Halk sektörü bunları ne finanse ederdi ne de bunları seyrederdi. Onun için benim anlayışıma en yatkın "Ulusal Sinema", devletin katkısıyla var olabilir…Çünkü ulusallık ancak devlet-halk birlikteliğinde mümkün olabilen bir şey. Yoksa ulusallık olmaz zaten. Tek başına devlet olursa o devlet despotizmi olur. Devletin daha önceki kültür politikasında olduğu gibi. Yani çok sesli musiki alanında, sahne sanatları alanında, devlet tiyatroları, devlet senfoni orkestraları, operalar v.b. Orada bir devlet despotizmi vardı…Öbür taraftan devletin hiçbir desteği, varlığı olmadan, tek başına halk olursa, devletsiz halk olursa, tabii o devletsiz halkın kendine göre başka bir dünya görüşü ortaya çıkıyor. Bir çeşit, devlet tarafından dışlanmışlığın meydana getirdiği, resmi politikaya direnme, karşı koyma meselesi ortaya çıkıyor. Onun için ben, kendi genel siyasi görüşüm itibariyle devlet-halk karşıtlığından değil devlet-halk bütünleşmesinden yana bir insanım. Kültürde de, ne o şekilde ne öbür şekilde, devletle halkı karşı karşıya getirmemenin, devletle halk arasında bir uyum, bir uzlaşma sağlamanın yararına inanıyorum. Yaptığım işlerde de-becerebildiğim kadar- onu tatbik etmeye çalıştım (22) diyerek ulusalcı bakış açısını dolayısıyla Ulusal Sinema'yı oluşturan düşüncelerini açığa vurmaktadır. Ama bu yorumlar arasında şüphesiz itirazı gerektiren yaklaşımlar söz konusudur. Örneğin Cumhuriyetin kurulmasından sonra, ülkemizde Batılı anlamda geleneği olmayan sahne sanatları, klasik müzik, opera v.b gibi evrensel kültürün ürünlerini, çağdaşlaşmayı hedef edinmiş bir toplumda despotizm diye nitelendirmek gibi. Bu sanat alanları ülkemizin kültürel süreçlerinden üretilmemiş olsa bile, bunlarla tanışma gerçekleşince hepsinin reddedileceği, hiç benimsenmeyeceği gibi bir görüşü de akla getirmemelidir. Refiğ, Ulusal Sinema düşünceleri bağlamında, hem başlangıç hem de son dediği ve kuramı için önemli bir örnek olduğuna inandığı "Bir Türke Gönül Verdim" (1967) filmini yapmıştı. Son olmasının nedeni çektiği son ciddi siyah-beyaz filmdi. Başlangıç olması ise Ulusal Sinema düşüncesini ilk kullandığı filmi oluşuydu.

Türkiye'de Ulusal Sinema arayışlarının ortaya attığı esas soru ise Batılılaşma olgusuyla ilgilidir. Yani Türkiye Cumhuriyeti'nin amaçladığı ana hedefin (batılılaşmış, çağdaş Türkiye modeli) kriterleriyle buluşamayan kitlelerin gözüyle dünyaya bakabilmek meselesi.

VI. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Türkiye'de tamamen Batı kökenli bir sanat dalı olarak ortaya çıkan ve ülkemizin panaromasını, özellikle kollektif bilinçaltının işlemesini göstermesi açısından en etkili sanatlardan biri olan sinemanın, ülkemizde ulusalcı arayışlara yönelme süreci, 1950'lerden itibaren daha gerçekçi bir görüntü vermeye başlamıştır. Şüphesiz sinemanın Türkiye'de ortaya çıkışından belli bir süre, özellikle Cumhuriyet'in kurulmasından sonra, gerek ulusal sermaye ile oluşturulmuş gösterim düzeneği, gerekse de film yapım süreci, ulusal sinemaya ilişkin bir süreci başlatmıştır. Diğer yandan dikkat çekici bir unsur, Türkiye'de sinemanın düzenli bir üretim sürecine girdiği Tiyatrocular Dönemi'yle, sinema dilini daha başarılı kullanarak film yapan sinemacıların egemen olduğu Sinemacılar Dönemi'nin ikinci yarısında, ulusalcı yaklaşımlardaki farklılıkların göze çarpmasıdır. Tiyatrocular Dönemi'nde, sinemamızda ilk kez milli temalı filmler ve yerel kültürün ilişkilerini yansıtan filmler yapıldıysa da; bu filmlerde öz açısından dikkat çekici öge Cumhuriyeti kuranların hedeflediği ideolojik boyutun, yani batılılaşmaya öykünme boyutunun belirgin olduğudur. Bir başka deyişle daha önce de vurgulandığı gibi, bu dönemde devletin ideolojisiyle çatışmaktan ziyade, uzlaşmak daha öne çıkmaktadır. Halbuki sinemacılar döneminde, gerek bu dönemin ilk kuşak yönetmenlerinden olan Metin Erksan, L.Ömer Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler, gerekse de ikinci dönemini temsil edenlerden Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin, özellikle 1965'lere kadar resmi ideolojinin sempatiyle yaklaşmayacağı filmler de yaptıkları söylenebilir. Bu filmlerin başlıcaları üzerinde daha önce durmuştuk. Özellikle 1965 sonrası, Türkiye'de sinema alanında bilinçli bir şekilde ulusal arayışların öne çıktığı dönemlerin başlangıcıdır. Şüphesiz bu arayış, Türk sinemasında ki bütün yönetmenleri içine almamaktadır. Ulusal sinema düşüncesi, sinemayı aynı zamanda ülkenin toplumsal koşulları hakkındaki duyuş, düşünüş ve anlama çabaları açısından da bir ifade aracı olarak gören yönetmenler açısından savunulagelmiştir. Türkiye'de Ulusal Sinema arayışlarının ortaya attığı esas soru ise Batılılaşma olgusuyla ilgilidir. Yani Türkiye Cumhuriyeti'nin amaçladığı ana hedefin (batılılaşmış, çağdaş Türkiye modeli) kriterleriyle buluşamayan kitlelerin gözüyle dünyaya bakabilmek meselesi. 1950'lerden sonra, ağırlıkla Osmanlı öncesi kültürel referanslara göndermelere tepki olarak ortaya çıkan yeni ve nispeten muhafazakar sayılabilecek bir yaklaşım Osmanlı'yı keşfetti. Bunda, 1960'ların getirdiği "karşı-emperyalist" ve "örtülü milliyetçi söylem" in önemli bir payı vardı. Osmanlı'nın ekonomik ve toplumsal düzeydeki anlamının da aynı dönemde keşfedilmesi bu oluşumun bir uzantısıydı (13).

Sanat alanları aynı zamanda bir bilgi üretme sürecidir de. Bu sürecin zaman zaman farklı zeminlere yarattığı katkıdan da bahsedilebilir. Diğer yandan sanat alanları, siyaset alanı gibi günlük yaşamın pragmatizmi içersinde hareket ederek yol alamazlar. Sanatın böyle bir kullanıma da alet edilmesi söz konusu olabilir. Özellikle ülkemizde ve dünyanın pek çok başka ülkesinde de sinema sanatı, üretim koşulları gereği, öncelikle ticari bir nitelik taşımaktadır.

Kızılırmak Karakoyun
(Ömer Lütfi Akad)

Hatta sinema yazarları, düşünürleri filmlere ticari ve sanat sineması diye kategorik yaklaşmaktadırlar. Bu bağlamda geniş kitlelerle ilişki kurma durumu sinemacı açısından her zaman bir gereklilik olarak görünmese de, kimi zaman bir zorunluluğa dönüşebilir. Diğer yandan bir ülkede ulusal nitelikte sanat yapmanın kriterlerinin, salt geniş kitlelerin ilgisini çekmekle bağlantılı olduğunu da düşünmemek gerekir. Ulusal, halkçı bir kimlik arayışının, popülerleştirilmiş bir dünya algısıyla karıştırılmaması gerekir. Şüphesiz günümüzde "Yeni Dünya Düzeni" ve "Küreselleşme" gibi kavramların ortasında klasik ulus devlet olgusu ve bu bağlamda özgün kültürlerin korunması, sürdürülebilirliği daha güçleşmektedir. Bununla birlikte Küreselleşme'nin, özellikle bilgiye ulaşma maliyetlerini neredeyse sıfıra yakın bir seviyeye indirmesi en olumlu yanlarından biridir. Fakat sürecin öteki ucunda ise çokuluslu şirketlerin küresel nemalanma iştahları, dünyamızdaki yerel renklerin her geçen gün solmasına neden olabilecek durumları geliştirmektedir. Avrupa ülkeleri, Avrupa Birliği altında toplanmalarına karşın, kültürel renklerini olabildiği ölçüde koruma reflekslerini canlı tutmaktadırlar. Bu süreçte özellikle sinema sanatı önemli bir işlev taşımaktadır. Bu ülkelerin büyük çoğunluğunda devlet sinemanın ayakta kalması için destek verirken, özellikle bu bilinç, Fransa'da daha gelişmiş ve ulusal bir sinema kurumunun kurulmasına katkı oluşturmuştur. Diğer yandan Avrupa Film Destekleme Fonu (Eurimages) aracılığıyla, Avrupa sinemasının, özellikle Amerikan sineması karşısında varlığını devam ettirebilmesi için katkılar sağlanmaktadır.

Günümüzde, 1965'lerde ortaya çıkan Ulusal Sinema arayışları gibi oluşumlar dikkat çekmemektedir. Bu duruma küreselleşme olgusu bağlamında bakıldığında, anlaşılır nedenleri göze çarpmaktadır. Ekonomilerin küresel bağlantılarla birlikte hareket ettiği ya da etmek zorunda kaldığı bir dönemde, üst yapı kurumu olan kültürün, dolayısıyla sanatın da bu gelişmelerden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bugün başta teknolojinin sunduğu olanaklarla dünya, ünlü iletişim kuramcısı Marshall Mcluhan'ın küçük köy teorisinin ötesinde, neredeyse küçük bir mahallenin ilişkilerini yaşar durumdadır. Ülkemizin çağın gereksinmelerine paralel olarak üye olduğu (Nato, Avrupa Komisyonu, Gümrük Birliği) ve üye olmak istediği (Avrupa Birliği) savunma, ekonomik ve kültürel örgütlerin, aynı zamanda içişlerine karışmak gibi algılanabilecek değişimleri de gündeme getirmesi kaçınılmaz olmaktadır. Geçmişin kısmi bağımsızlık dönemlerine kıyasla, günümüzün küreselleşmiş ilişkileri, yerel renklerin, folklorik değerlerin vurgusunu ikincil bir önem sırasına sokmuştur. Günümüzde üretilen Türk filmlerinin neredeyse büyük bölümü gerek "Eurimages"dan, gerekse de ortak

yapımcılardan destek alarak çekilebilmektedir. Ortak yapım olanakları sadece günümüzde öne çıkan bir durum değildir. Fakat bugünün koşullarında, endüstrileşme koşullarını halâ daha oluşturamamış sinemamız için de bir filmin çekilebilmesinde neredeyse yaşamsal önem taşımaktadır. Bu bağlamda, bir yapım ortak sermayeli olsa da; yaratıcısının kültürel kimliği ve taşıdığı ulusal özellikler belirleyici olmaktadır. Artık yönetmen Fatih Akın'ın Alman vatandaşı bir Türk olarak film yapması, son filmi "Duvara Karşı"nın Berlin Film Festivali'nde Almanya'yı temsil etmesi önem taşımamaktadır. Önemli olan O'nun öyküsünü hangi duyarlıkla anlattığıdır. Bireysel ya da topluca yapılan göç dalgaları, bugün dünyanın pek çok ülkesinde birden çok vatandaşlık hakkı olan insan sayısını arttırmıştır. Günümüzde saf bir ulusallık ve onu temsil eden bir kültür anlayışından bahsetmek olanaklı görünmemektedir.

Yönetmen Halit Refiğ'le, 1998 yılında "Ulusal Sinemanın Dünü ve Bugünü" hakkında yaptığımız söyleşide, sayın Halit Refiğ'in değindiği ve günümüz Türk sinemasını tanımlayan Türkiye'deki sinema kavramı, 1970'lerin ortalarına kadar devam eden ve halkla içiçe geçmiş, sıcak ilişkiler kurmuş Türk sineması döneminin son bulduğunu vurgulamaya yönelik olarak yorumlanabilir. Diğer yandan toplumsal koşulların değişimine paralel olarak ortaya çıkan yeni Türk sinemasının bağımsız karekteri, değişik öykü anlatma şekilleri, sinema dili arayışlarıyla vb. özellikleriyle, Türk sinemasını temsil ettiği yadsınamaz bir gerçeklik olarak görünmektedir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

(1) CEM, İ., Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi, İstanbul, Cem Yayınevi, 1973.

(2) TANİLLİ, S., Uygarlık Tarihi, İstanbul, Say Kitap Pazarlama, 1981.

(3) REFİĞ, H., Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971.

(4) TAHİR, K., Notlar/Batılaşma, İstanbul. Bağlam Yayınları, 1992.

(5) DOSDOĞRU, H., Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir, İstanbul, Tel Yayınları, 1974.

(6) TAHİR, K., Soruşturma, Ulusal Sinema, sayı:3/4, İstanbul, Türk Film Arşivi Yayını, 1968.

(7) DİVİTÇİOĞLU, S., Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu, Marksist Üretim Tarzı Kavramı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.

(8) HİLAV, S., Soruşturma, Ulusal Sinema, sayı:3/4, İstanbul, Türk Film Arşivi Yayını, 1968.

(9) HANÇERLİOĞLU, O., Toplumbilim Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1986.

(10) BİLEYDİ, M., Atatürkçü Düşünce Sisteminde Milliyetçilik Kavramına Yaklaşım, T.C.M.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılapları Tarihi Anabilim Dalı, 2001.

(11) EROĞLU, H., Türk İnkılap Tarihi, Ankara, Savaş Yayınları, 1990.

(12) OZANKAYA, Ö., Cumhuriyet Çınarı Mustafa Kemal'i, "Atatürk" Yapan Uygarlık Tasarımı, İstanbul, Cem Yayınevi, 2003.

(13) KAHRAMAN, H.B., Sanatın Geçmişi Kendisidir, Radikal Gazetesi, İstanbul, 05.06.2003.

(14) YANIK, B., Güzel Sanatlar Dergisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C MÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 1985.

(15) ÖZÖN, N., Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I.Cilt, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.

(16) ABİSEL, N., Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1994.

(17) ONARAN, A.Ş., Türk Sineması I.Cilt, Ankara, Kitle Yayınları, 1994.

(18) AKSER, A.M., Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2001.

(19) ŞEKEROĞLU, S., Türk Sinema Tarihi, 16 Bölümlük Belgesel TV Programı, TRT ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi, 1991.

(20) VARDAR, B., Halit Refiğ ve Ulusal Sinema Anlayışı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C.Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Sinema-TV Anasanat Dalı, 1985.

(21) ÖZDEMİR, İ., Ulusal Sinema Düşüncesi'nin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri Ve Bu Düşüncenin Türk Sinemasına Etkileri (1965-1971), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı, 1999.

(22) TÜRK, İ., Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001.

(23) MAKTAV, H., Yokuluk Sineması, Toplum ve Bilim, Sayı:89, Yaz: 2001, İstanbul, Birikim Yayınları.

(24) ÖZÖN, N., Türk Sineması, Arkın Sinema Ansiklopedisi, İstanbul, Arkın Kitabevi, 1975.

(25) VARDAR, B., Üç Sinemacıyla Ulusal Türk Sineması Üzerine Söyleşiler, İstanbul, Yayınlanmamış Söyleşiler, 1999.

(26) DİVİTÇİOĞLU, S., Soruşturma, Ulusal Sinema, sayı:3/4, İstanbul, Türk Film Arşivi Yayını, 1968.

(27) YAVUZ, H., KEMAL TAHİR ve Ulusal Felsefe Sorunu, Türkiye Defteri, Sayı:6, İstanbul, Seda Matbaası, 1974.

2006 YILINDA VİZYONA GİREN YERLİ FİLMLER, HASILAT VE SEYİRCİ DURUMU / 30 ARALIK 2005 - 26 EKİM 2006

	FİLMİN ADI	VİZYON TARİHİ	DAĞITIMCI	KOPYA	GÖSTERİM HAFTASI	TOPLAM HASILAT	BİLET-SEYİRCİ	ORT.
1	KURTLAR VADİSİ IRAK	03/02/06	KENDA	277	26	27,434,893.00	4,256,567	6.45
2	HABABAM SINIFI UC BUCUK	06/01/06	OZEN	280	23	12,950,655.62	2,067,661	6.26
3	HOKKABAZ	20/10/06	KENDA	225	1	6,596,658.50	832,108	7.93
4	KELOGLAN KARA PRENSE KARSI	06/01/06	KENDA	199	25	6,517,326.10	997,238	6.54
5	HACIVAT KARAGOZ NEDEN OLDURULDU?	17/02/06	KENDA	164	19	4,222,687.50	646,374	6.53
6	DADBE	10/02/06	OZEN	80	30	3,308,372.00	539,381	6.13
7	SINAV	20/10/06	OZEN	249	1	2,091,324.00	295,082	7.09
8	BEYZA'NIN KADINLARI	17/03/06	UIP	129	17	1,788,368.00	272,227	6.57
9	KISIK ATESTE ON BES DAKIKA	19/05/06	UIP	160	17	1,154,498.00	180,320	6.40
10	GEN	07/04/06	WB	124	24	1,058,130.50	173,112	6.11
11	ABAF	06/10/06	BIR F.	103	3	690,304.50	101,511	6.80
12	KORKUYORUM ANNE	17/03/06	KENDA	33	20	166,350.50	34,060	4.88
13	IKI SUPER FILM BIRDEN	29/09/06	WB	51	4	165,054.00	20,874	7.91
14	BES VAKIT	29/09/06	OZEN	27	4	162,927.00	21,318	7.64
15	DUN GECE BIR RUYA GORDUM	17/02/06	OZEN	30	12	128,270.50	19,448	6.60
16	HLUMLER	22/09/06	OZEN	22	1	92,264.00	10,928	8.44
17	ANNE YA DA LEYLA	05/05/06	OZEN	40	10	67,366.50	12,048	5.59
18	OYUN	10/03/06	UMUT	7	17	33,876.50	7,719	4.39
19	TRAMVAY	28/07/06	BIR FILM	14	7	12,199.00	1,730	7.05
20	KARDAN ADAMLAR	22/09/06	BIR F.	10	5	10,452.00	1,711	6.11
						68,651,977.72	10,491,325	

2006 YILINDA VİZYONA GİREN YABANCI FİLMLER, HASILAT VE SEYİRCİ DURUMU / 30 ARALIK 2005 - 26 EKİM 2006

	FİLMİN ADI	VİZYON TARİHİ	DAĞITIMCI	KOPYA	GÖSTERİM HAFTASI	TOPLAM HASILAT	BİLET-SEYİRCİ	ORT.
1	DA VINCI CODE, THE	19/05/06	WB	195	23	7,466,332.50	1,028,928	7.26
2	PIRATES OF THE CARIBBEAN: DEAD MAN'S CHEST	14/07/06	UIP	162	15	7,180,099.00	1,004,695	7.15
3	ICE AGE 2: THE MELTDOWN	14/04/06	OZEN	118	26	6,198,716.50	943,792	6.57
4	CHRONICLES OF NARNIA	13/01/06	UIP	116	31	3,280,736.00	467,181	7.02
5	MISSION IMPOSSIBLE 3	05/05/06	UIP	173	22	2,835,204.00	382,203	7.42
6	GARFIELD: A TAIL OF TWO KITTIES	18/08/06	OZEN	106	10	2,364,554.50	341,871	6.92
7	CARS	15/09/06	UIP	125	6	2,268,784.00	308,772	7.35
8	BASIC INSTINCT: RISK ADDICTION	31/03/06	UNP	115	11	2,090,646.00	291,036	7.18
9	POSEIDON	23/06/06	WB	134	17	1,878,211.50	258,958	7.25
10	MUNICH	27/01/06	UIP	71	22	1,846,426.00	229,233	8.05
11	SUPERMAN RETURNS	21/07/06	WB	149	14	1,826,335.50	250,760	7.28
12	CLICK	22/09/06	WB	76	5	1,786,271.00	218,287	8.18
13	X-MEN: THE LAST STAND	26/05/06	OZEN	61	15	1,659,711.50	226,474	7.33
14	LAKE HOUSE	04/08/06	WB	55	12	1,649,383.50	212,172	7.77
15	HOSTEL	10/03/06	WB	88	13	1,611,244.50	231,494	6.96
16	FAST & FURIOUS: THE TOKYO DRAFT	28/07/06	UIP	84	13	1,605,647.00	231,525	6.94
17	ILLUSIONIST	18/08/06	WB	50	10	1,536,040.50	182,700	8.41
18	OMEN 666, THE	06/06/06	OZEN	66	13	1,426,365.50	205,896	6.93
19	PRIDE&PREJUDICE	03/02/06	UIP	51	27	1,342,328.00	176,030	7.63
20	MEMOIRS OF A GEISHA	10/02/06	WB	61	18	1,297,959.50	159,660	8.13
						53,150,996.50	7,351,667	

Filmler hasılat verilerine göre sıralanmıştır.

Turgut Yasalar'ın yeni filmi:

SİS VE GECE

Müge SERÇEK

Ahmet Ümit'in romanından uyarlanan "Sis ve Gece" filmi 6 Kasım'da çekimlerine başladı. Turgut Yasalar'ın senaryo yazarlığını ve yönetmenliğini üstlendiği filmin yapımcısı Kara Film-Leopar Film. "Sis ve Gece" 23 Şubat'ta sinemaseverlerle buluşacak.

"Sis ve Gece" Romanı Üzerine

Polisiye edebiyatımızın artık tartışmasız en önde gelen ismi Ahmet Ümit'in ilk romanı olan "Sis ve Gece", bugüne kadar on binlerce nüsha basıldı; Almanya'da, İsviçre'de, Avusturya'da ve Yunanistan'da yabancı okurların beğenisine sunuldu. Yerli ve yabancı eleştirmenlerce edebi nitelikli ilk Türk polisiyesi olarak adlandırıldı, bir baş yapıt olarak adlandırıldı. Sinema eleştirmeni Atilla Dorsay romandan o kadar etkilendi ki "Roman Polanski bu kitabı okusaydı mutlaka filme çekerdi" diye yazdı.

Filmin konusu;

Sedat bir gizli servis elemanıdır. Bir amir, bir ağabey, bir dost olarak sevdiği Yıldırım bir süre önce öldürülmüştür. Sedat amirinin kendi servisince öldürüldüğüne inanmaktadır. Sedat için mesleği her şeyin önünde gelmektedir. İstihbaratçılık yaşamının amacı gibidir. Ancak teşkilat içi çatışmada Sedat da pasifize edilmiştir. Bir boşluğa düşer. Sedat evlidir, karısı ve çocukları vardır ama onlar yaşamında hep ikinci planda kalmışlardır. Onu yaşama yeniden bağlayacak tutkulu bir şey gerekmektedir. O tutkulu ilişkiyi genç bir kız olan Mine'de bulur. Böylece yaşamında çok önem verdiği meslek sevgisinin yerine başka bir ölümcül ilişkiyi, Mine'nin aşkına koyar. Ancak Mine tuhaf biçimde ortadan kaybolur. Böylece Sedat için, İstanbul'un labirentlerinde gizemli bir arayış başlar.

"Sis ve Gece" bir karakterler galerisidir, izleyici, bu arayı boyunca Sedat'la birlikte insan ilişkilerine doğru ilginç bir yolculuğa çıkar. İstanbul sokaklarında süren bu arayış, kimisi geçmişin anılarına bağlı, kimisi değerlerini yitirmiş, para ve çıkar ekseninde gelişen trajik ve komik ilişkilerin insanlarını çıkartır karşımıza. Öykünün geçtiği mekanlar ve insan ilişkileri, İstanbul'un tarihinden beri süre gelen karmaşık etnik yapısına işaret eder "Sis ve Gece".

Türkiye'de yaşayan Rumlar'ın son temsilcilerinden olan Madam Eleni (Ayten Uncuoğlu) ve kızı Maria'nın (Sara Meriç Cinbarcı) öyküsü kederli olduğu kadar düşündürücüdür de. Çarpık sanayileşmenin, alt yapısı oluşmamış ve gelişmenin yarattığı şizofrenik boşluk ve oluşan suçlu profili bu insanların kimliğinde anlatılır. Mahallesindeki Madam'ı soymaya çalışan dünün harbi delikanlısı Şeref (Ümit Çırak), çocuk satıcısı Piç Neco (tardu Flordun), baba ve eş katili Cuma (İlyas Salman), solcu sahaf Sinan (Devrim Nas), solcu şair Fahri (Yetkin Dikinciler), istihbarat servisinin kahraman Yıldırım (Mehmet Güleryüz), kocasının ölümünün ardından sorular sormaya devam eden karısı Gülseren (Sema Çeyrekbaşı), yargısız infaz suçlamasıyla yüz yüze kalan Naci (Oktay Kaynarca), her şeyin farkında olup sabırla bekleyen Sedat'ın karısı Melike (Tülay Günal), kayıp kız Mine'nin annesi Selma (Itır Esen), Almanya'da kömür ocaklarında özel güvenlik görevlisi olarak çalışan alkolik babası (Savaş Akova), gizli servis içindek statükocuların temsilcisi İsmet (Kemal Bekir), servis içinde her devrin adamı Orhan (Levent Yılmaz) ve Sedat'ın Teşki-

İlk polisiye romanım olan sis ve gecenin filme çekilmesini çok arzu ediyordum. 1996 yılında yazdım bu kitabı ve tam 10 yıl sonra filme çekiliyor. Soyut bir düşüncemin önce kitaba sonra filme dönüşüyor olması çok güzel bir şey.

Turgut Yasalar, Ahmet Ümit ve Uğur Polat

lata gazete ilanıyla gelmiş yardımcısı Mustafa (Sinan Albayrak) öteki kişilikler günümüz Türkiye'sinde her gün karşılaşabileceğimiz insanlar olarak yer alır.

"Sis ve Gece"de, suç yada cinayet kurguyu tamamlayan, gerilimi tırmandıran birer dekor yada motif olarak yer almaz. Suç, insan yazgısı üzerine trajik sonuçlar doğuran bir öğe olarak boy gösterir. Kahramanların yaşamını alt üst eder, toplumsal kurumların bireyi ezmesine, küçümsemesine, yabancılaşmasına neden olur. Öykü, toplumsal düzeni savunan bir insanın serüveninde, bu amansız yabancılaşmayı, yalnızlaşmayı dile getirir. Sağlam bir matematiğe dayanan kurgu, ana denklemin yanı sıra yan denklemlerle çeşitlenir. Yan denklemlerin çözümünü yeni denklemleri gündeme getirir. Ana denklemin çözümünü finalde gerçekleşir. Çarpıcı ve sürpriz bir finalle…

Filmin yönetmeni Turgut Yasalar, kitabın yazarı Ahmet Ümit ve oyunculardan Uğur Polat ve Devrim Nas, filmle ilgili düşüncelerini bizlerle paylaştılar.

Turgut Yasalar;

Bu kitabı sinemaya uyarlamak için 4 yıla yakındır uğraştınız. Neden bu kadar ısrarcı davrandınız?

Daha önceden Ahmet Ümit'in kitaplarını satın almıştım ancak okumamıştım. Bir gün yine Ahmet Ümit'in "Kukla" kitabının tanıtım broşürüyle karşılaştım. Kukla kitabını okudum ve çok beğendim daha sonra Ahmet Ümit'in bütün kitaplarını aldım ve okudum. Sis ve Gece romanını film yapmak istedim. Ahmet Ümit ile buluştuk ve prensipte anlaştık. Romanı çok sevdim ve sinematografik buldum.

Çekimlere geç başlamanızın nedeni nedir?

Tamamıyla finansal nedenlerden dolayı bu kadar bekledik. Hatta çekimlere başladığımıza inanmakta güçlük çekiyorum.

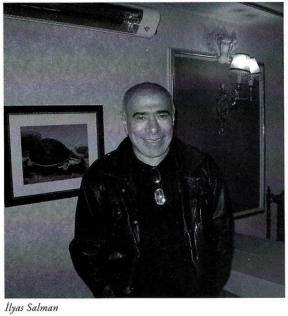
Senaryoyu yazarken Ahmet Ümit ile paslaştınız mı?

Elbette. Senaryoyu ben yazdım ancak bazı bölümlerde Ahmet Ümit'e başvurdum. Zaman zaman katkıları oldu. Daha önce de TRT1 için Ahmet Ümit'in hikayelerinden bir olan "Şeytan Ayrıntıda Gizlidir"in senaryosunu yazmıştım. O projede de beraber çalışmıştık. Bu projede de değerli katılılarına başvurdum.

Oyuncu seçimini nasıl yaptınız?

Bu projeye başlarken başrol için Uğur Polat'la yola çıkmıştık. Filmi çekmeye başlayacağımız zaman Uğur'un başka bir işi çıktı ve başrol için başka bir alternatif yaratmak gerekti. Ancak proje gerçekleştirilemedi. Şimdi tekrardan Uğur ile çalışıyor olmak çok keyif verici.

İlk filmin olan "Leopar'ın Kuyruğu" filminde rol alan 6 arkadaşımızda bu filmde rol alıyor. Devrim Nas, Hakan Pişkin, Tardu Flordun, Yetkin Dikinciler ve Umit Çırak ile tekrar aynı filmde çalışıyor olmak çok keyif verici. İlyas Salman 16 yıl sonra tekrardan kamera karşısına geçiyor. Bizim ekibimizde olmasında çok mut-



İlyas Salman

Sis ve Gece ekibi

luyum. Romanda ki anlatım sırasını değiştirdim. Filmde farklı bir sıralamayla anlatıyorum. Kitaptaki gibi yine aynı çarpıcı finalle bitecek.

Filmin bütçesi hakkında bilgi verir misiniz?

Fimin çok iddialı rakamı yok ama için bütçenin hakkını verecek bir film olacak. 1 milyon dolar civarında bir rakamdan bahsetmek mümkün. Çekimler 4,5 hafta sürecek.

Yeni sezona iddialı filmlerle başlayan Türk filmleriyle ilgili ne düşünüyorsunuz?

Bütün filmlerin çok güzel olduğunu düşünüyorum. Seyircilerin filmleri beğenmesini ve salonların dolmasını arzu ediyorum. Hala Türk sinemasına burun büken sinema seyircisi mevcut. Ama onlar iyi filmlerin varolmasıyla olması izleyicinin bu inancını yıkacaktır. Bizden önce vizyona giren filmlerin iyi olması bizim de önümüzü açar. Çekilen her film Türk Sinemasına bir katkıdır.

Ahmet Ümit;

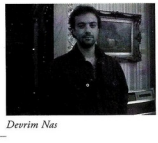
İlk polisiye romanım olan sis ve gecenin filme çekilmesini çok arzu ediyordum. 1996 yılında yazdım bu kitabı ve tam 10 yıl sonra filme çekiliyor. Soyut bir düşüncemin önce kitaba sonra filme dönüşüyor olması çok güzel bir şey. Bu kitap ülke içinde ve ülke dışında beğeniler toplayan bir kitaptı. Şimdi başka bir sanat dalında başarılı bir yapıt ortaya çıkacak. Turgut Yasalar'a çok güveniyorum, romanın ruhuna uyan bir senaryo yazdı. Umuyorum ki hep beraber benim kitabımdan yola çıkarak bambaşka bir sanat yapıtı ortaya koyacaklar. Karakterlerin canlandırılacak olması çok heyecan verici. Kitap ta, senaryo da güncel bir takım politik olayları anlatsa bile esas olarak istihbarat çalışmasının arkasında insanların karakterlerini ve yazgılarını anlatıyor. Asıl önemli olan güncel olayların ve tarihin insanların yazgısı üzerindeki etkilerini anlatmak. Bu kitap MİT hakkında muhteşem açıklamalar bulunanlardan çok Dostevski romanlarında olduğu gibi esas olarak insanı anlatmaya ve açıklamaya çalışan bir roman. "Kavim" ve "Bir Ses Böler Geceyi" kitaplarımın da film haklarını sattım. Ben film yapılsın diye düşünerek yazmıyorum ama tarzım görsel yanı ağar basan bir tarz.

Uğur Polat;

Canlandırdığım karakter lokomotif bir rol. Hemen hemen her sahnede var. Bu açıdan duygu devamlılığı sağlamak ve konsantre olmak zor. Bu film iyi bir sınav olacak benim için. 3 yıl sonra tekrar aynı projede yer almak çok heyecan verici. Kitap 300 binin üzerinde satmış bir roman. Gişede de yine aynı başarıyı bekliyoruz. Romana sağdık kalarak bir senaryo yapıldı. Filmde Sedat'la birlikte bir sürü karakter tanıyoruz, olayların içine giriyoruz, yabancılaşıyoruz, özdeşleşiyoruz... Ben de bu rolün elimden geldiğince altından kalkamaya çalışacağım.

Devrim Nas;

Turgut Yasalar'ın ilk filmi Leopar'ın kuyruğunda güzel bir yola çıkmıştık çok nahif ve zamanına göre çok iyi bir film olmuştu. Turgut'un tekrar sahaya inişinde ilk filminde ki arkadaşlarıyla aynı heyecanı yaşamak istedi. Filmde ki ana karakter Sedat. Diğer roller ise kısa ama güçlü karakterler. Filmin oyuncuları sağlam bir cast skalası oldu. Güzel bir geçit resmi oldu. Ben de bunun içinde yer alıyorum. Senaryonun kilit noktalarından biriyim. Sedat'ın aradığı kıza yönlenmesi sağlıyorum.



Devrim Nas

ÜCRETSİZ SİNEMA KURSLARI

Kayıt ve Başvuru için

www.ipekyolufilmfest.com

Sinema'ya seyirci kalmayın!

I. ULUSLARARASI BURSA | Ist BURSA INTERNATIONAL
FİLM FESTİVALİ | SILK ROAD FILM FESTIVAL

BURSA
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ

BAHÇE YA DA YAZLIK SİNEMALAR

Berk BİRİNCİ

Kentle birlikte kimi eğlence alışkanlıklarımız da değişiyor. Eğlence odakları çoğalıyor, dünün en popüler eğlenceleri unutulup gidiyor. Giderek daha bireysel, içine kapanık eğlencelere yöneliyoruz. Oysaki bir çeyrek asır önce eğlenmek için kentin içine gidilirdi. Şimdilerde ise kentten kaçmak eğlencenin başlangıcı ve en keyiflisi oluyor.

Yaz aylarının başlıca gereksinimi ve tabii ki eğlencesi de İstanbul'un üç bir yanını çevreleyen plajlarıyla, yazlık ya da diğer adıyla bahçe sinemalarıydı.

Önce deniz kirlendi ve derken plajlar bir bir kapandı. Denize girmek için artık başka kentlere gitme gereksinimi doğdu. Günümüzde bu konuda çalışmalar yapılıyor ama yine de eski günlere dönmek çok zor. Çünkü denizin temizlenmesi başka bir şey, denize girilecek plajın tekrar yaşama girmesi işi başka bir şeydir. Bugün Kalamış, Fenerbahçe ve Moda plajlarının yerinde neler yok ki. Caddebostan'da bir süpermarket, Suadiye'de asfalt yol, Süreyya Paşa Plajı'nda ise ne aranırsa hepsi var. Bir zamanlar bu plajın simgesi olan ve denizin ortasında bulunan "Bakireler Mabedi" ise şimdi parkın tam ortasında. Ünlü Salacak Plajı'nda ise su ne denli temizlenirse temizlensin denize adım atacak bir kara parçası gözükmüyor. Kısacası plajlar artık bir daha geri dönemez.

Ya bahçe sinemaları? Onu da geri getirmek olanaksız değilse bile çok zor. Önce kentin içinde bahçe sineması yapılacak öyle geniş bir alan kalmadı. Kalanlar ise ya halı saha ya da otopark olarak kullanılıyor. Çünkü daha kârlı. Kimi bahçe sinemalarının yerine ise camiler yapıldı. Bağdat Caddesi'nde yer alan Çiçek Sineması da bunlardan biri.

Bahçe sinemalarına geri dönülmesindeki tek engel, tabii yalnızca yerin olmaması değil. Bir diğer neden ise, artık bu sinemaların işlevlerini tamamlamış olduğu.

Evinde TV ya da CD, DVD izleyen kişilere açık havada sararmış bir perdede oldukça gürültülü bir ortamda film izletmek oldukça zor. Yalnıza TV'lerde gösterilen film sayısı 2 bine yakın. Korsan CD ve benzerleri ise piyasada kalitesiz ama ucuz olarak satılıyor. Kimi filmler daha vizyona girmeden bu korsanların tezgâhlarında yer alıyor. Sinema bileti ile bu korsan filmlerin arasında ise korkunç fiyat farkları var. Kalitesiz ve yasa dışı olmalarına ise kimse aldırmıyor. Garip bir alış-veriş.

Ama bütün bunlara rağmen bahçe sinemaları bir başkaydı. Belki bir kez daha geri gelmezler ama biz onu anılarda bir an için de olsa geri getirmeye çalışalım. Bu bir ağıt yakma değil, aksine bir anımsama. Eski bir dostu, eski bir eğlenceyi, bizlere nice mutluluklar ve hüzünler armağan eden tükenmiş bir sinemayı bir kez daha anımsamakta ne zarar olabilir ki?

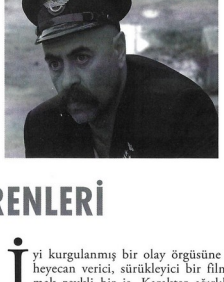
Bahçe sinemaları her şeyden önce toplumca eğlenmenin belki de en etkin yerleriydi. Her semtte değil, hemen hemen her mahallede yer almaları, aynı zamanda o mahallenin insanlarını genç yaşlı demeden aynı mekânda toplama merkezleriydi. Çünkü yazlık sinemalara ailece değil, çoğu zaman mahallece gidilirdi. Bugün aynı apartmanda oturanların bile birbirlerini görmedikleri düşünüldüğünde, mahallece sinemaya gitmenin keyfini bir de siz düşünün.

Bahçe sinemaları bu yüzden toplumsal terapinin, bütünleşmenin, bir sinema içinde bir araya gelip ortak bir paydada buluşmanın mekâ-

Bahçe sinemaları her şeyden önce toplumca eğlenmenin belki de en etkin yerleriydi. Her semtte değil, hemen hemen her mahallede yer almaları, aynı zamanda o mahallenin insanlarını genç yaşlı demeden aynı mekânda toplama merkezleriydi.

nıydı.
Bu sinemaların gerçek tanıtıcıları da işte bu mahalleyi oluşturan ailelerdi. Bir film beğenildi mi, bu kulaktan kulağa, evden eve yayılır ve o gecenin reklâmı en etkili biçimde yapılırdı. Geriye ise yalnızca komşu ile birlikte sinemaya gitmek kalırdı.
Gerçi bu sinemanın sahipleri de boş durmazdı. Her sokak direğine asılan tahta panolara o akşamın filmi muntazaman konulurdu. Ayrıca kimi zaman atlı arabalara binerek filmin tanıtımı da yaparlardı. Özellikle plajlara da birer sinema tahtası konulur, o akşam oynayacak filme herkes davet edilirdi.
Yazlık sinemaların birçok işlevi vardı. Öncelikle buraları o semtin ya da mahallenin kültür-sanat kuruluşlarıydı. Ya da bir kültür-sanat merkezi gibi çalışırlardı. Burada yalnızca filmler gösterilmez, konserler, tiyatrolar da yer alırdı. Sünnet düğünleri ise eğlence ile geleneğin, gelenekle de bir şölenin birlikte, iç içe yaşandığı bir festival, bir şölen niteliğindeydi. Kimi yazlık sinemalarda ses ve dans yarışmaları yapıldığı da olurdu. Örneğin Caddebostan'daki devasa yazlık sinema Budak'ta kimi seneler vücut güzelliği yarışması da yapıldığı olurdu. Vücudu güzel olsun olmasın her isteyenin seçmesiz katıldığı bu güzellik yarışması bir spor yarışmasından çok Şarlo filmlerini anımsatan güldürü tufanı içinde geçerdi. Yarışmada derece almayan cılız bir adamın "hakkımı yediler" diye Herkül kılıklı bir yarışmacının üzerine yürüyüp kavga çıkarması ise olağan sayılırdı.
Yazlık sinemalarda mevsim içinde görme olanağını bulamadığımız filmleri izleme olanağına da sahip olurduk. Çünkü kışın sinemalarda gösterime giren her film burada bir kez daha, ikinci vizyon olarak halkın önüne çıkardı. Hem de çok ucuz bir bilet karşılığında.
Yazlık sinemalar ayrıca bir sinemetek gibi de çalışırdı. Özellikle de eski filmler- nereden, nasıl bulunurdu bilemem- bu sinemalarda umulmadık, beklenmedik bir zamanda karşınıza çıkabilirdi. Yedinci sanat sinemanın birçok başyapıtını sinemetek derneğinden önce bu sinemalarda görmek olasıydı.
Yazlık sinemaların da kendilerine özgü bir program düzeni vardı. Mevsim başlarında bu sinemaya gidişi hızlandırmak için çoğunlukla serüven filmleri gösterilirdi. Hatta bazen film sayısı 2 ve 3 de olabilirdi. Yazın ortasında ise sinemalarda bir yıl içinde gösterilip de beğeni kazanan filmlere yer verilirdi. Hatta yerli filmlerin galaları da yapılır, filmlerin oyuncuları ve diğer sanatçıları sahneye davet edilir, seyirci ile karşı karşıya getirilirdi. Bu oyuncuları yalnızca perdeden tanıyan kişiler ve özellikle de yaşlılar, onlarla konuşarak, onlarla el sıkışma olanağını bulup, gökteki yıldızlara erişmiş gibi mutlu olurlardı. Bu tanışıklık aynı zamanda onların mahallede itibar görmelerini bile sağlardı. Çünkü o zamanlar Turan Seyfioğlu ile el sıkışıp, Ayhan Işık'la konuşmak pek mümkün olmazdı.
Mevsim sonlarına doğru ise havalar biraz soğumaya başlayıp yağmurlar yağınca yazlık sinemaların izleyeni doğal olarak azalırdı. O zaman da sinema sahipleri ilginç bir taktiğe başvurarak- nedendir bilinmez- bu kez gerilim ve korku filmlerini oynatmaya başlarlardı. Soğuk bir havada, çok az kişiyle bir korku filmini izlemek, sonra da sinemadan çıkıp gecenin bir hayli ilerlemiş saatinde sokak aralarından eve gitmek çoğumuz için korku filmi kadar korkutucu bir garip serüvendi. Sırf bu serüveni yaşamak için havaların soğumasını bekleyip korku filmlerine gider, adeta birbirimizle cesaret yarışı yapardık.
Yazlık sinemaların değişmez yiyecek-içeceği ise, gazoz ile kabak çekirdeği, sonraları da ayçekirdeği oldu. Yazlık sinemaların toprak zeminine bakıldığında bu çekirdeğin hangi boyutlarda tüketildiğini görürdük. Ayrıca film sırasında devamlı yenen çekirdekler ve onların çıkardığı ses, bir bakıma filmin doğal fon müziği olurdu. Tabii ana müzik ise, her zaman ağaçlardan sinemanın sararmış ve yıpranmış perdesi üzerindeki silik görüntülere yansıyan kuş sesleri olurdu.
Yazlık sinemalar sinemaya gitme alışkanlığının yaratıldığı, sevdirildiği, yaygınlaştırıldığı bir mekândı. Yaşamı boyunca film izlememiş olanlar bile sinemaya gitme alışkanlığını bu sinemada elde ederlerdi. Yalnızca film izlemek için değil, sıcak yaz akşamlarında yürümek, kendi mahalle ve semt insanlarıyla bir arada olarak bir eyleme katılmak için. Çünkü bu sinemalara gitmek de, film izlemek de, film izledikten sonra eve dönmek de kendi başına bir eğlence idi. Bir bilet karşılığında bu eğlencelerin birine değil, tümüne sahip olabiliyordunuz.
Yazlık sinemalar aşağı yukarı bugünün TV'leri gibi bir şeydi; bir beyazperde karşısında, aynı filmde, her yaştan, kuşaktan, sınıftan, kültürden insanın oturup bir arada eğlenme mekânıydı. Sevinçlerin de hüzünlerin de filmdeki karelerle örtüşerek bir arada birlikte solunduğu, dışa vurulduğu basit ama büyülü mekânlardı.
Şimdi yazlık sinemaların ne gelecek programları ne de pek yakında olanları kaldı. Yerlerinde yeller değil çok katlı binalar esiyor-yükseliyor. Keşke yaşamın ve yitirdiğimiz mekânların da filmlerdeki gibi bir anlık geri dönüşleri olsaydı.
Ama yaşam sinemalar gibi hiç ara vermiyor ki, geri dönüşler olsun...

Yazlık sinemalar sinemaya gitme alışkanlığının yaratıldığı, yaygınlaştırıldığı bir mekândı. Yaşamı boyunca film izlememiş olanlar bile sinemaya gitme alışkanlığını bu sinemada elde ederlerdi. Yalnızca film izlemek için değil, sıcak yaz akşamlarında yürümek, kendi mahalle ve semt insanlarıyla bir arada olarak bir eyleme katılmak için.



ADEM'İN TRENLERİ

Barış PİRHASAN

İyi kurgulanmış bir olay örgüsüne sahip, heyecan verici, sürükleyici bir film yapmak zevkli bir iş. Karakter ağırlıklı bir öyküden film yapmak da öyle. Bu iki özelliği ustaca birleştiren anlatımlar ise az bulunur. "Adem'in Trenleri" böyle bir öykü. En karmaşık ahlaki hesaplaşmalar, aslında basit insanların günlük yaşamları içindedir. Tartışılan dini sorunlar, insanların manevi hayatlarıyla ilgili derin düşünceler, hep bu "basit" hayatların sürdürülebilmesini ve insanların bu dünyadaki varoluşlarını daha acısız sürdürebilmelerini amaçlar. İsmail Doruk'un senaryosu, bu canalıcı sorunları, bir çocuk zihninin yalınlığı ve mizahıyla işleme fırsatı veriyor bize.

Öykünün Ramazan arifesinde başlayıp bayram günü bitmesi filme mükemmel bir zaman duygusu kazandırmış. Ramazanı yaşamak bir deneyimdir. İnsanlar bu süreyi özel bir ruh haline sahip olarak geçirirler. Oruç tutulan, ibadet edilen, birlikte olunan, umut kapılarının açık tutulduğu ama yine de günlük yaşamın her zamanki gibi sürdüğü bir zaman parçası.

Tren İstasyonu da kendine has bir mekan. Hareketli dış dünyanın kıyısında, onunla günlük alışveriş içinde içine kapalı bir evren. Filmin geçtiği dönemin bir önemi yok. İstasyondakiler, yanlarından geçip giden trenlerin zamanına ait değil. Sağlık hizmetinden dine kadar her şey dışardan gelip, işini yapıp gitmek zorunda.

Günah ve sevap dediğimiz şeyler nedir? İnsan ne zaman iyilik, ne zaman kötülük etmiş olur? Merhamet, nefsini terbiye, erdem ne mene şeylerdir? İnsan hayatı günlük mücadele ve çekişmeler içinde, büyük küçük çıkar hesaplaşmaları içinde, hep bu soruların cevabını aramak ve bunların yarım yamalak cevaplarını uygulamakla geçiyor. Hasan Hoca'nın istasyondaki Ramazan günleri de bu hesaplaşmaların bir parçası.

Hasan Hoca'nın hikayesini bir mesel olarak almak mümkün. Adem'in macerası ise bu meseli gelişkin ve çok boyutlu bir öyküye dönüştürüyor. Yetişkinlerin ciddiyet ve hazır kalıplarla yaklaşıp sıradanlaştırdıkları olaylara sahicilik getiriyor. Adem, yetişkinlerin öğrendik diye kapattıkları defterleri yeni açıyor. Hiç kimsenin cevabını bulamadığı sorularla dolu bu defter.

Çevre düzeninden film müziğine kadar tüm temel ögelerin çok sade ve tutumlu tasarlanması gerektiğini düşünüyorum. Yanından sürekli trenlerin geçtiği bu istasyon ve lojmanların (çoğu Alman mimarisi) tuhaf, zaman içine kitlenmiş görüntüsünü hepimiz biliriz. İstasyon halkı bu mimariyi, kendi gelenek, alışkanlık ve estetik tercihleriyle, kendi yaşayabilecekleri, daha sıcak bir mekana dönüştürmüşlerdir. Yanlarından geçip giden NATO trenlerinin kendi hayatlarıyla bağlantısına ilişkin kırık dökük bilgi ve sezgileri vardır. Ama tıpkı günlük gazeteler, radyo ve televizyon gibi, çok somut işlevlere sahip bu trenler de, hayatlarının kıyısından geçip gitmektedir.

Ramazan'da insanlar ne dinlerse dinlesin, iftar sofralarında nasıl eğlenirse eğlensin, egemen olan ezan sesi, mevlid ve kuran okuyanların sesidir. Bizim mekanımızın bitmeyen fon müziğini ise geçen trenler yaratmaktadır. Kalan Müzik ve orada çalışan bestecilerin ortak katkısıyla bu atmosferi çok iyi yakalayacağımıza eminim. Bu senaryonun benim açımdan en güçlü ögesi, insanların en temel duygularını, tutkularını, anne-babalık, karı-kocalık, sevgi, cinsel saplantı gibi en güçlü ve kısmen karanlık manevi bölgelerin işlenmesine karşılık, derin bir mizah duygusunu asla yitirmemesidir. Ben de filmin görsel dilini ve üslubunu yaratırken, bu niteliği ön planda tutmayı amaçlıyorum.

BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

"10 günde devr-i alem"

20 - 30 Kasım 2006

"ARA'dan Seçmeler",
"Bir Damla da Siz Olun: Lübnanlı Çocuklar İçin 100 Sanatçı-100 Fotoğraf",
"Irak'ta Yağma"
(TAYYARE KÜLTÜR MERKEZİ)

"Işık Suya Dokunduğunda", "Kent Günlüğü"
(BURSA KENT MÜZESİ)

16. BURSA FOTOĞRAF GÜNLERİ

KORKUYORUM ANNE

Reha Erdem, üçüncü uzun metrajlı filminde somut bir öykünün yörüngesinden uzaklaşarak, hepimizin yaşamında yer eden çeşitli korkuları sorgulayarak, yeni dil arayışlarına yelken açıyor. Erdem, ülkemizde daha çok reklam filmi yönetmeni olarak tanınıyor. Buna karşın ilk filmi "A Ay" (1989) ve ikinci filmi "Kaç Para Kaç" (1999) düzeyli filmlerdi ve gösterime girdikleri yıllarda olumlu eleştiriler almışlardı. "Korkuyorum Anne", Reha Erdem'in öykü anlatma yollarını da sorguladığı bir film. Alışageldik öyküleme biçimleri filme egemen değil. 2004 yılında yapılmasına karşın geçen sürede pek çok festivale katılan ve vizyona yakın zaman önce giren filmde, bir öykünün sonuçlarını bulmamızı beklemekten çok, yaşamın içinde yer alan ve bize dair olanı da okumamızı istiyor sanki yönetmen. Diğer yandan Erdem'in son filmi "5 Vakit", 1-16 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilen İstanbul Film Festivali'nde de gösterilecek.

Filmin baş karakteri Ali, babası Rasih Bey tarafından annesiz büyütülmüş, kimliğini oturtma sorunları yaşayan bir çocuk adamdır. Taksi şöförlüğü yaparak geçimini temin etmeye çalışmaktadır. Babası Rasih Beye göre, aslında bu işle oyalanmaktadır. Bir gün taksisiyle şehir dışında bir bölgede giderken, yol kenarındaki ağacın dallarından birine takılmış olan kırmızı bir balon dikkatini çeker. Arabayı kenara çekerek ağaca tırmanmaya çalışan Ali, ağaçtan düşer ve kendinden geçer. Ali'yi balona yönelten, çocukken annesinin kucağında elinde kırmızı bir balon olan fotoğraftır. Ali geçirdiği kazanın etkisiyle hafızasını kaybetmiştir. Fakat herkes yapılan kuyumcu soygununa Ali'nin de karıştığını ve yaralandığını düşünmektedir. Ali hakkında adli soruşturma bile başlatılmıştır.

Ali, komşuları İpek ve Neriman hanımı hatırlamasına karşın babası Rasih Beyi tanımamaktadır. Bu durum eski bir doktor olan Rasih Beyi çileden çıkarmaktadır. Apartman, kendi küçük dünyalarında yaşam mücadelesi veren çeşitli insanların yaşamına tanıklık ettirir bizi. Ali, İpek'i hatırlamaktadır. İpek, sevdiği adam tarafından terkedilmiştir. Hamile olan İpek, sevgilisinin bütün karşı çıkmalarına karşın çocuğu doğurmaya karar vermiştir. Sevgilisi İpek'ten hediye ettiği yüzüğü sürekli telefon ederek ve açılmayan telefona mesajlar bırakarak geri istemektedir. Diğer önemli figürler ise terzilik yapan Neriman Hanım ile oğlu Keten'dir. Annesinin kişiliğini ezdiği Keten, İpek'e aşıktır ve duygularını gizlemektedir. Diğer yandan İpek'in yanında ona ekonomik katkıda bulunacağını düşündüğü Ümit yaşamaya başlamıştır. Anne ve babası Almanya'da yaşayan Ümit, spor akademisinde okumaktadır. Ali ise Ümit'ten hoşlanmaya başlamıştır. Apartmanın vazgeçilmez diğer figürleri ise apartman görevlisi ile temizliğe giden karısı ve küçük oğullarıdır. Küçük çocuğun en büyük korkusu sünnet olmaktır.

Korkuyorum Anne, izleyici açısından konsantre olma çabası gerektiren bir film. Diğer yandan alışagelmedik öykü anlatma tekniği ve ortalama seyircinin hoşuna giden mizahıyla da seyirciye çok uzak düşmüyor. Yönetmen Erdem, filmindeki mizaha ilişkin şunları söylüyor: "Bu filmi yaparken, 'mesele'nin ağırlığından ürktüğümüz için mizahın baş öge olması gerektiğini hiç unutmadık. Bu nedenle bu film benim en zor filmim oldu, oluşturma anlamında. Çünkü mizah çok zor (mizah derken şu etrafımızı iyice saran şaklabanlıklardan söz etmiyorum kuşkusuz), ağlatmak ne kadar kolaysa gülümsetmek o kadar zor" (Yücel, Altyazı, 2006:42). Genel olarak durağan bir ritmde ilerleyen filmin, iç okumalara açık yapısıyla bağlantı kurulamadığında filmden kopma riski de oluşabilir.

Reha Erdem, filmiyle bize yaşamın değişik yüzlerini göstermeyi deniyor. Erkek dünyası içinde sevgi eksikliğiyle, diğer yandan maço kültürünün hem içinde hem dışında yaşamış olan Ali'yle, erkek gibi kadın terzi Neriman'ın oğlu Keten, bu dünyanın kahırlarını daha çok yaşamak zorunda kalan kadınları da yansıtırlar sanki. Filmde değişik kişiler aracılığıyla ve girişte dış ses aracılığıyla, kadın ve erkekler kategorize edilirler. Aslında onlar diğer yandan yaşamı yansıtırlar. Yönetmen onlar ve öyküleri aracılığıyla bizden yaşamı ve onun çeşitli çelişkiler barındıran değişik yüzlerini, farklı korkularımızı, tutunma çabalarımızı okumamızı istiyor. Bu okumalarda dostluk, sevgi, sadakat da sorgulanır. Ama bu sorgulamalar ya da yüzleşmeler klasik bir öykü anlatma yoluyla değil, tıpkı yaşamın kendisi gibi sarsıntılar ve anlık olgularla yansıtılır. Aslında izlediklerimiz bir kısır döngüdür. Bir bakıma yaşam da öyledir. Biz onun içine anlamlar katmaya, ciddiyetler atfetmeye çalışırız. Plüton gezegeninin güneşin çevresinde dönüş zamanına göre aslında ortalama insan ömrü altı aylık bir süredir yerküremizde (Altan, Milliyet, 2006:4). Fakat biz içinde olduğumuz gezegende, varoluş sorunsallarından çok yaşamın hayhuyuyla geçiririz ömrümüzü.

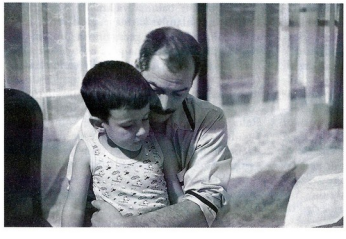
Reha Erdem'in filminde, Ali ve komşularının yaşadığı apartman da sanki gezegenimizi temsil eder. Farklı dairelerde farklı dünyalar, sorunlar vardır. Ama genelde sevgisizlik, bencillik ve hoyratlık egemendir. Hoyratlık Rasihi Beyin oğlunun kendisini tanımamasına olan kızgınlıkta, terzi Neriman'ın sevgisiz dünyasında bencilliğiyle köpeğini kasabın etkisiyle uzaklara bırakmasında kendini gösterir. Neriman Hanım için oğlu da yakınında, ama aslında uzakta olan köpeği gibidir. Oğluna olan sevgisi dolaysız, yalın ve içten değildir.

Keten, İpek'i mutlu etmek için onun kuyumcuya bozdurduğu yüzüğünü annesinden çaldığı parayla geri alır. Herşey tam anlamıyla trajikomiktir. Ali, kendisinin olmayan bir yüzüğe, Keten annesi Neriman Hanım anlamasın diye ona verince sahiplenir. Keten, yüzüğün Ali'ye annesinden kaldığını söylemişti. Annesini fotoğraflarından yaşayan bu çocuk adam, ona olan özlemini, inanmadığı halde kendisine ait olmayan bir yüzükle özdeşleştirir. Yüzük, İpek için ise peşinden gittiği ama hayal kırıklığına uğradığı düşlerinin simgesidir. Keten için ise İpek'e olan umutsuz aşkının ifadesi ve belki de ona uzanan yolun başlangıcıdır. Neriman Hanım için ise öfkedir. Oğlunu hırsızlıkla itham etmekle yetinmeyip, onu en kırılgan yerinden vurur. Bir piknik sırasında öğrendiği bu olayı hazmedememiş ve herkesin önünde Keten'in geceleri altına işediğini açıklamıştır. Burjuva dünyasının eteklerine takılmış yaşamlar acımasızdır. Orada hayata tırnaklarla tutunma çabası vardır. İnsani olan şeyler bile çıkarlara karşılık gelmedikçe değer ifade etmez. Neriman Hanım onaylamadığı bir durumla karşılaştığında oğluna bile inanılmaz acımasız olabilmekte ve onu derinden yaralayabilmektedir.

Bu yaralanma Keten için, aynı zamanda Ali için de bir başlangıç olur. Keten, kırılmış gururuyla denizin yamacındaki dik ve yüksek kayalığa tırmanır. Herkes paniğe kapılmıştır. Arkasından Ali de çıkar kayalıklara. İki yaralı, eril olamamış genç adam omuz omuza, fallus'u simgeleyen bu dik kayalığın üzerinde ufka bakarlar. Ekran kararır ve yeniden kendi dünyamıza döneriz. Ama geri döndüğümüz gerçek dünyada ya da sinemaya girmeden önceyle sonrasında her şey aynı devam etmemektedir. Reha Erdem bizi sarsar ve düşünmeye, yaşamı ve yaşamlarımızı, korkularımızı sınamaya sevkeder.

Bülent Vardar

Yönetmen: Reha Erdem
Görüntü Yönetmeni: Florent Henry
Senaryo: Reha Erdem, Nilüfer Güngörmüş
Sanat Yönetmeni: Mehtap Ün Kanıbelli
Kurgu: Nathalie La Guay, Reha Erdem
Oyuncular: Ali Düşenkalkar, Işıl Yücesoy, Köksal Engür, Şenay Gürler, Ayzu Bazman, Turgay Aydın, Bülent Emin Yarar
Yapımcı: Ömer Atay
Süre: 128 dk./ 35 mm
Yapım: Atlantik Film / 2004



BABAM VE OĞLUM

Senaryo ve Yönetmen: Çağan Irmak
Görüntü Yönetmeni: Rıdvan Ülgen
Müzik: Evanthia Reboutsika
Oyuncular: Çetin Tekindor, Fikret Kuşkan, Ege Tanman, Hümeyra, Şerif Sezer, Binnur Kaya, Yetkin Dikinciler, Özge Özberk
Yapım: Avşar Film / 2005

Mazohizmin ne anlama geldiğini bilir misiniz? Acı duymaktan zevk alma durumu demektir. Amacım psikolojik terimler hakkında açıklamada bulunmak değil. "Babam ve Oğlum", yönetmen Çağan Irmak'ın son uzun metrajlı filmi. Irmak, daha önce Bana Şans Dile (2001), Mustafa Hakkında Her Şey (2003) isimli filmlere de imza atmıştı. Ama hiçbiri, hedefi Babam ve Oğlum gibi on ikiden vurmamıştı. Yalnız buradaki hedefi öncelikle seyircinin bir çığ gibi artarak çoğalması açısından düşünmek gerekir. Yönetmenin önceki filmi Mustafa Hakkında Herşey'de seyirciyi gişe açısından yakalamak gibi öne çıkan bir kaygısı da dikkati çekmemişti.

Irmak, yıllardır üzerinde çalıştığı ve belli ki iyi bildiği bir dünyayı bizim önümüze paylaşmak için taşımış. Ülkemizin kara deliklerinden olan 12 Eylül ihtilali ise filmin fonuna yerleşmiş. Ama Irmak'ın bence salt amacı seyirciyi kahkahayla güldürmek ya da gözyaşlarına boğmak değil. O kendi duyarlığı içinde bu karanlık dönemin yarattığı tahribatları kişilerin yaşamına değerek anlatmak istemiş. Fakat mazohist halkımızın bunlarla ilgilenmek gibi bir derdi yok. O sinemaya kendi dünyasında yaşayamadığı gözyaşlarını akıtmak, çekemediği acıları çekmek için gelmiş. Perdede izlediğinin aslında bir sanat eseri olduğuyla da ilgilenmiyor. Tek derdi bir an önce ağlamaya başlamak. Filmin ilk yarısı bittiğinde seyircinin konuştuğu tek şey neden hâlâ ağlayamadığıydı. Yoksa yanılmışlar mıydı? Melodram yerine yanlışlıkla bir komedi filmine mi gelmişlerdi. Bu arada bazı orta yaş üstü ulema teyzeler sabırlı olmak gerektiğini, esas acı ve göz yaşının filmin sonlarına doğru başlayacağını açıklamaktaydılar.

Ne yazık ki ben aynı duygular içinde değildim. Salona biraz uzaklaşarak bakmaya başladığımı farkettim. Çünkü ben filmde anlatılan fonu, tıpkı filmin ana kahramanı Sadık gibi gençliğimin en güzel olması gereken ama yaşanmamış yıllarında yaşamıştım. Seyirciler ağlaşıp dururken benim de o yıllar gözümde canlanmaya başlamıştı. 11 Eylül 1980 gecesi aile fertlerimden birinin evinde toplanmıştık. Ebeveyinler yoktu. Biz kuzenler ve arkadaşlarımız vardı. Ülke bir barut fıçısı üzerinde oturmaktaydı. Sokaklarda her gün onlarca genç insan, ülkemizin değerli bilim adamları, sanatçıları, aydınları, gazetecileri öldürülüyordu. Biz de o gece yapay da olsa bu havanın dışına çıkmanın telaşındaydık. Ama saatler gece yarısını bulduğunda, yüksek bir bürokrat olan bir arkadaşımızın babası, telefon açarak ihtilal olduğunu söyledi. Salondaki yapay neşenin yerini birden derin bir sessizlik aldı. Hepimiz üniversite öğrencisiydik ve günümüze egemen olan yüzeysellik içinde değildik. Televizyonun karşısına geçtiğimizde önce bir klasikle karşılaştık. Hasan Mutlucan kahramanlık türküleri söylüyordu. Sonrasında ise ihtilalin 5 kudretli adamı, televizyonlarının karşına sıralanmış halkımıza neden ihtilal yaptıklarını açıklamaya başlamışlardı. O geceden sonra kimsenin hayatı bir daha eskisi gibi olmadı.

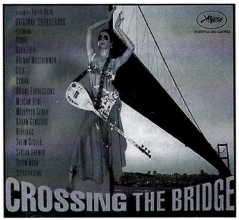
Çağan Irmak, İzmir'in yakın çevresindeki tarım imparatorluklarından bir kasabada ağa olan Hüseyin Bey ile arayış içindeki oğlunun mücadelesi üzerine kurmuş öyküsünü. Sadık, Hüseyin Ağa'nın küçük oğlu ve tek umududur. İstanbul'a gidecek ve Ziraat mühendisi olduktan sonra geri dönüp işlerin başına geçecektir. Hüseyin Ağa, iyi niyetli ama yarım akıllı büyük oğlu Salim'den beklenti içinde değildir. Ağalığının buyurganlığı ve babalığının korumacılığıyla engel olmaya çalışsa da Sadık İstanbul'a gider. Ama ziraat mühendisi değil, gazeteci

olmak için. Hüseyin Ağa o andan itibaren oğlunu yaşamından silmiştir. Ne 12 Eylül ihtilalinin olduğu gece yarısı Sadık'ın karısının hastaneye gidecek araç bulamadıklarından park köşelerinde doğum yapması ve ölmesinden, ne de oğlunun gördüğü acımasız işkenceler ve yıkılmış yaşamıyla ilgilenmiştir. Sadık, annesini hiç tanımamış küçük oğlunu Fatma abla dediği sevecen bir kadının yardımıyla büyütmüştür. Ama bir gün İstanbul'u bir daha dönmemek üzere terkederler. Baba ocağına geri dönmüşlerdir. Hüseyin Ağa dışında herkes, annesi Nuran, abisi Salim, teyzesi Gülbeyaz ve diğerleri onu bağırlarına basarlar. Sadık kararlıdır. Babasının inadını kıracaktır. Onunla konuşmak ve bazı şeyleri anlatmak zorundadır. Bir gece eve içkili döndüğünde sarhoş cesaretiyle babasını konuşmaya mecbur eder. Gecikmiş ve bir daha gerçekleşmeyecek bir hesaplaşmadır bu. Çünkü Sadık ciğerlerindeki hastalık nedeniyle ölmek üzeredir ve aslında küçük oğlunu en yakınlarına emanet etmek için geri dönmüştür babasının evine.

Çağan Irmak'ın son filmi Mustafa Hakkında Herşey temiz bir iştı. Ama ben izlediğim filmden birşeylerin eksik kaldığı duygusuyla ayrılmıştım. Irmak'ın yönettiği dizi filmlerden salt Asmalı Konak'ı zaman zaman izlemiştim. Atmosfer ve oyunculuk açısından yakaladığı başarıyı bence fonla uyumsuz klasik müzik takıntısı ve çoğu zaman neye hizmet ettiği anlaşılamayan ve bir türlü yerinde duramayan kamerayla zora sokuyordu. Hatta Asmalı Konak'ın, ülkemizde yanlış bir kamera estetiğinin yerleşmesine katkı yaptığını iddia etmek abartılı kaçmayacaktır. Şimdilerde seyrettiğim tüm televizyon dizilerinde neredeyse arada kıpırdımadan duran bir kameraya rastlamak bir mucize sayılabilir.

Çağan Irmak, Babam ve Oğlumda seyirciyi bolca ağlatarak onu yakalama başarını gösteriyor. Bu ilgi filmin tüm mesajlarını anlamaya dönük olmasa da. Irmak ele aldığı öyküyü işlerken başlarda tempoyu düşürse de, sağlam bir sinema dili kuruyor ve özellikle başarılı oyunculuklarla düzeyi yükseldiği bir sinema filmine imza atıyor. Özellikle Ege kasabasının yaşam tarzının iyi irdelenmesi veya özümsenmesi ve dialektten, yöresel yaşamın inceliklerine kadar hiçbir detay sıratmıyor. Bu başarıda başta Çetin Tekindor, Hümeyra ve kendini aşan bir oyunculuk çıkaran Yetkin Dikinciler'in büyük payı var. Aslında bu filmin en iyi oyuncusu küçük bir çocuk. Küçük Deniz'i oynayan Ege Tanman olağanüstü bir oyunculuk sergiliyor ve son derece gerçekçi bir tonlamada küçük bir çocuğun hayal ve acılarını başarıyla yansıtıyor. Filmin görsel dünyası ölçülü ve senaryonun gereksinmelerine görsel karşılıklar üretiyor. Zaman zaman gece görüntülerinde gündüz duygusu veren renkler ve ışık hakim olsa da. Filmin başarılı olan diğer bir yanı ise film müziği. Filmin gereksindiği duygusal majör tonları olabildiğince yükseltiyor ve iyi bir eşlik duygusu yaratıyor. Babam ve Oğlum, Çağan Irmak'ın filmografisinde, sıraladığımız özellikleri açısından dikkat çekici bir yapım ve ilgi gösterilip görülmesinin gerekli olduğunu düşündürten bir yapıt .

Bülent Vardar



İSTANBUL HATIRASI: KÖPRÜYÜ GEÇMEK

Belgesel filmler, genellikle geniş kitlelerle ilişkilerini televizyon aracılığıyla kurmak zorunda kalırlar. Özellikle ülkemizde bir belgesel film örneğinin sinemalarda vizyona girmesi alışılmadık bir durumdur. Yakın zamanda bu durumun istisnası Tolga Örnek'in "Hititler" ve "Gelibo-

lu" filmleriydi.
Geçtiğimiz günlerde sinemalarımızda Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akın'ın, İstanbul Hatırası isimli belgesel filmi gösterime girdi. Fatih Akın, son dönemlerin en yetenekli film yönetmenlerinden biri. Akın, ülkemizde ve dünyada, Duvara Karşı isimli filmiyle tanınmıştı. Bu film, Berlin Film Festivali'nde "Altın Ayı" kazanmış ve ülkemizde ve dünyada da etki yaratmıştı. Akın, geçtiğimiz Cannes Film Festivali'ninde jüri üyelerinden biriydi. Bu arada son filmi İstanbul Hatırası ise Cannes Film Festivali'nde yoğun bir ilgiyle karşılaştı ve beğenilen filmlerin arasında yer aldı.
İstanbul Hatırası, Duvara Karşı'nın müziğine katkıda bulunan ve "Einstürzende Neubaten" adlı Alman müzik gurubunun başçısı da olan Aleksander Hacke'nin İstanbul'a gelerek bir dizi sanatçıyla müzik kaydı yapmasının öyküsünü anlatıyor. Film Hacke'nin ağzından "Konfüçyüs gittiğin yerin müziğini dinle der" dizeleriyle başlıyor. Hacke, bir dizi karmaşık ses kayıt teknolojisi içeren aletiyle İstanbul'da Büyük Londra Oteli'ne yerleşiyor. Bu otel yönetmen Fatih Akın'ın kendisini İstanbul'da evinde hissettiği bir mekan. Londra Oteli, Akın'ın önceki filmi Duvara Karşı'nın Türkiye'de çekilen sahnelerinde de mekan bağlamında önemli bir işlev taşımıştı. Akın'ın bu belgesel filmini sürükleyen yaklaşımı son derece yaratıcı. Ayrıca en az sinema kadar etkili ve ondan çok daha eski bir sanat olan müziğin dilini, kültürel çeşitlemelerini bir filmin odak noktasına oturtmak, hele İstanbul gibi bütün zamanların en önemli kentlerinden olan ve neredeyse dünyanın her yerinde bilinen, Oksident ve Orient (Batı ile Doğu)'in kesişme noktası olan bir şehri ve onun temsil ettiği kültürü, müziği ve temsilcileri aracılığıyla anlatmak gerçekten etki sağlayıcı. Bu etkileyecilik de gerek filmi izlerken, gerekse de film sonrasında içinde yaşadığınız ülkenin karmaşısına önyargılı bakış açınızı sorgulamaya katkı sağlaması açısından bir işlevsellik taşıyor.
Ses kayıtları, Hacke'nin Boğaz'da bir teknede Baba Zula grubunun performanslarını kaydetmesiyle başlıyor. Bu arada Aleksander Hacke'de Duman ile bas çalıyor. Duman'dan sonra, Orhan Gencebay söyleşisiyle Batı ve Türk müziğinin ritm duygusunun kıyaslamasına geçiliyor. İstanbul, Türkiye'nin minyatürkü olan bir şehir aslında. Diğer yandan gerek yaşam biçimi gerekse de kültürel ritüeller açısından da her çeşit din, dil, müzik vb. unsurları da içeren bir dünya şehri. Bu bağlamda ülkemizin kültürel orijininde olmasa da yaygın bir şekilde ilgi çeken ve pek çok taraftarı olan rock müzik de İstanbul Hatırası filminin ilgi alanına giriyor. Rock açısından öncelikle Duman grubu tanıtılıyor. Sonrasında sahneye Replikas grubu çıkıyor. Onlar "uygarlaşmış patırtıyı" seviyor ve tercih ediyorlar. Replikas üyeleri, Erkin Koray'ın kendileri üzerindeki etkilerini anlatıyorlar. Bu arada devreye Erkin Koray söyleşisi ve konserlerinden görüntüler giriyor. Film köprünün öte yanına geçerek Asya yakasındaki müzik gruplarını tanıtarak devam ediyor. Bu bağlamda Hip-Hop ve Rap müziği ve temsilcileri tanıtılıyor. Rap müzik temsilcisi Tootse grubuyla söylesiler yapılıyor. Asya yakasında yapılan müzikte yavaş yavaş varoş sızmaları da kendisini belli etmeye başlıyor. Müzikle yaşayan bu gençlerle, müziğin onlar için neyi ifade ettiği yönünde söyleşiler yapılıyor. Sonrasında yansıtılmaya çalışan grup da oldukça ilginç ve İstanbul'un sadece Türkiye'de başka bölgelerde yaşayanlar için bir kaçış yeri olmadığını kanıtlıyor. Kanada'lı Brenna Mc Crimmon ve bir grup Çingene saz sanatçısının müziğine tanıklık ederken, aynı zamanda Crimmon'un derdinin ne olduğunu dinlemeye başlıyoruz. Müzikal ve kültürel gezide Fatih Akın'ın kamerasına bir mevlevi ve onun müziği ve kültürü de takılıyor. Bu arada giysilerde beyaz olan ve kefeni simgeleyen parçaya Tenmüre dendiğini, siyah hırkanın ise mezarı simgelediğini öğreniyoruz. Filmin en renkli simalarından Keşan'lı çingene ve virtüöz Selim Sesler, Aleksander Hacke ile birlikte bizi de Keşan'ın fasıllarına ortak ediyor. Aleksander Hacke ile Selim Sesler'in tanışıklığı Duvara Karşı'da başlamış. Çingeneler bir zamanlar İspanya'da udu gitar gibi çalan efsanevi Arap, Flamo Mungue'ye özeniyorlar. Bu arada herkesin bu sazı onun gibi çalmak istediğini öğreniyoruz. Diğer yandan Keşan'ın yaz aylarında çok meşhur olan düğünlerine konuk oluyoruz. Burada alıştığımız manzaradan farklı bir görüntü var. Çünkü gelinler beyaz yerine siyah giyiyorlar. Bunun nedeni ise ailesiyle vedalaşması. Yani bir çeşit yas tutuyorlar. Yeniden İstanbul'a, Beyoğlu'na döndüğümüzde bu kez Fatih Akın'ın kamerasına sokakta müzik yapan gençler takılıyor. Sokağın hangi sınıftan olursa olsun insanları birleştirdiğini söyleyen bu gençler, müzik aracılığıyla kendilerini ifade etmek isteklerinin anlaşılamamasından yakınıyorlar. Sonrasında ise güzel sesiyle Kürt şarkıcı Aynur'un, Kürt müziğinde çok yer tutan ağıtlarına bir hamamın inanılmaz güzel akustiğinde kendimizi kaptırmışken bu bölümün birden politize olmaya başladığını farkederek acaba film bir yörünge kaymasına mı uğruyor diye düşünürken aslında bu gelişme ağıtlardan mı kaynaklanıyor diye soruyoruz kendi kendimize. Çünkü ağıtların temalarını sevdalar, ayrılıklar, talanlar, savaşlar vb. konular oluşturuyor. Kürtçe azınlık müziğinin 1990'da serbest kaldığını öğrendiğimizde, yüzyıllardır birlikte yaşadığımız ve bu kültürel harmoni içinde yer alan diğer azınlıkların müzikleri neden yok diye düşünmeden de edemiyoruz. Artık yavaş yavaş ağır toplar meydana çıkmaya başlıyor. Örneğin

Yönetmen-Senaryo: Fatih Akın
Görüntü Yönetmeni: Herve Dieu
Kurgu: Andrew Bird
Oyuncular: Sezen Aksu, Selim Sesler, Replikas, Orient Expressions, Müzeyyen Senar, Mercan Dede, Erkin Koray, Duman, Ceza, Brenna MacCrimmon, Baba Zula, Siyasiyabend, Orhan Gencebay
Yapımcı: Fatih Akın, Klaus Maeck, Andreas Thiel, Sandra Harzer-Kux, Christian Kux
Yapım Yılı ve Süresi: 2005, 90 dk.

ilk kez bu filmde Orhan Gencabay unplugged söylemeye ikna edilmiş. Gencebay'ın köylü saz üslubu sonrasında şehirli saz uslubunu getiren kişi olduğunu öğrenirken, üstattan arabesk müzik hakkında bilgiler ediniyor, 1930'larda radyoların kapanmasıyla halkın Arap radyolarını dinlemeye başladığını öğreniyoruz. Yaşayan efsane Müzeyyen Senar, 72 yıllık sahne yaşamını anlatırken, onun aslında kekeme olduğunu ve bütün kekemelerin şarkı söylediğini öğreniyoruz. Final öncesinde ise Sezen Aksu (Kraliçe) evinde kurulan kayıt ortamında bize o güzelim sesiyle İstanbul Hatırası şarkısını söylüyor. Finalde şafak görüntüleri eşliğinde boğazı gözlemlerken Hacke'nin İstanbul'un müziğini çözemediğine fakat büyüsüne hayran kaldığını öğreniyoruz.

İstanbul Hatırası bir belgesel film olarak uzun süresine karşın rahatlıkla akıp gidiyor. Sinemadan çıktıktan sonra da etkisini sürdüren bu filmin, salt müzikleri ve onların farklı temsilcileri ile ilgi çekmediğini, diğer yandan zaman zaman bunaldığınızı düşündüğünüz bu kaosun, aslında inanılmaz bir zenginlik ve bir şans olduğunu da hissediyorsunuz. Uygar bir ülkede müzik ve yaşamın ağırlıkla yerellik içinde yol almaya çalıştığı hakkındaki düşüncelere eşlik ederken ülkemizin, özellikle de kültür başkentimiz İstanbul'un kültürel zenginliğinin önemini ve bu dünyanın belki de en güzel şehrinde yaşamanın bir şans olduğunu düşünüyorsunuz. Bu bağlamda Fatih Akın filmiyle önemli bir işlevi gerçekleştiriyor, bize keyifli bir iki saat geçirtirken, hem içerden hem dışarıdan bakabilen bu Alman-Türk aracılığıyla bazı şeylerin önemini ve değerini farkediyoruz. Burada yaşamın nabzının gürül gürül attığını hissediyor ve sinema gibi bir sanatın gücüne de yeniden şapka çıkarıyoruz.

Bülent Vardar

HOKKABAZ MI SİHİRBAZ MI?

"Hokkabaz" bir ilk film. Daha önceleri komedi oyuncusu ve komedyen olarak tanıdığımız Cem Yılmaz'ın ve yine sinemanın çeşitli alanlarında çalışmış Ali Taner Baltacı'nın yönettikleri ilk uzun metrajlı filmi. Ve "Hokkabaz" anlatım dili, tempo, dramatik yapı gibi çeşitli alanlarda, bir ilk filmin handikaplarını taşıyor.

Ancak film, her iki yönetmenin de ilk uzun metrajlı filmleri olmasına rağmen teknik ve sanatsal anlamda oldukça yetenekli ve deneyimli bir ekip tarafından kotarılmış.

Daha önce televizyon programları, tiyatro oyunları ve sinema filmleriyle piyasada kendine önemli bir yer edinen BKM'nin (Beşiktaş Kültür Merkezi) yapımcılığında gerçekleştirilen "Hokkabaz" hem bir loser (kaybeden), hem bir yol, hem de bir babalar ve oğullar filmi.

Cem Yılmaz, bu filminde babasını oynayan ve başrolü paylaştığı Mazhar Alanson ile birlikte 1998 yılı yapımı "Herşey Çok Güzel Olacak"ta da ağabey kardeş olarak bir araya gelmişti. Cem Yılmaz o filmde de başı derde giren ve

ağabeyinden yardım isteyen bir loser'ı canlandırmıştı. Bu anlamda "Hokkabaz" yapı olarak az da olsa bu filmi hatırlatıyor ve deja vu etkisi yaratıyor. Bu arada "Herşey Çok Güzel Olacak" ve "Hokkabaz" filmlerinin senaryolarının Cem Yılmaz'a ait olduğunu belirtmekte fayda var.
"Hokkabaz" kısa, ancak filmdeki üç ana karakterin geçmişini özetleyen bir geri dönüşle başlıyor. 1970'lerin sonuna yakın bir dönemi anlatan açılış sekansında İskender (Cem Yılmaz) ve Maradona'nın (Tuna Orhan) çocukluklarına ve İskender'in babası Sait Tünaydın'ın nasıl bir baba olduğuna tanıklık ediyoruz.
İskender ve Maradona, fizik olarak birbirlerine benzeyen, gözleri son derece bozuk ve kalın camlı gözlükler takan iki yaramaz ve yakın arkadaş. Baba Sait ise sürekli sporla uğraşan ve çocuğuyla fazla ilgilenmeyen asık suratlı bir baba.
İşte bu ilgisizlik ve evlada olan böylesi bir tavır filmin can alıcı noktalarından bir tanesini oluşturuyor. Bir yandan oğlunun yaptıklarını ve mesleğini onaylamayan otoriter bir baba, diğer yandan da babasına kendisini göstermeye çalışan yaramaz, yetenekli bir çocuk ve daha sonra aynı sorunları yaşayacak olan ve yaşayan genç bir adam. Edebiyatta ve sinemada sıkça işlenen bir konu olan baba-oğul ilişkisi bu filmde Mazhar Alanson'un başarılı ve etkili oyunculuğu ile unutulmaz bir deneyim haline geliyor.
Cem Yılmaz, daha önceki sahne ve sinema kariyerine uygun olarak bu filminde de güldürü ve komedi öğelerine oldukça yer vermiş. Ancak "Hokkabaz"ı tamamen bir komedi filmi olarak nitelendiremeyiz. İskender ve Maradona'nın İstanbul'dan ayrılmalarına neden olan olaylar, Çanakkale'ye doğru yaptıkları yolculuk ve finale doğru yaşanan olaylarda zaman zaman gülüyoruz, zaman zaman da buruk bir ifadeyle olanları izliyoruz. Bu yapımcıların ya da yönetmenlerin benimsediği bir tercih ve takındığı bir tavır. Bazı izleyiciler bu tavrı yadırgayabilir. Cem Yılmaz'ın belirli bir hayran ve izleyici kitlesi var. Bu kitle genelde, Cem Yılmaz'ı sahnede her gördüğü anda gülmek isteyen bir kitle. Hokkabaz'da Cem Yılmaz'ın her sahnesinde gülmüyoruz bazen de gülemiyoruz. Bu bir anlamda, eğer Cem Yılmaz sinema oyunculuğuna devam etmek istiyorsa, olumlu bir durum. Bir sinema oyuncusu tek tip ve tekdüze bir oyunculuk dışına çıkıp dramatik yapı çerçevesinde her türlü karaktere bürünebilmeli.
Yazının başında bu filmin aynı zamanda bir yol filmi olduğunu belirtmiştik. İskender, Maradona ve akli dengesi pek yerinde olmayan ve mezar taşıyla bir karavanda yaşayan baba Sait'in birlikte yollara düşmesine neden olan olaylar arasında hokkabazlık, sihirbazlık veya illüzyon gösterilerinin eskisi kadar ilgi görmemesi. Burada İskender ve Maradona'nın beceriksizlikleri ve gözlerinin çok bozuk olması etkili olsa da bu tür gösterilerin artık eskisi kadar rağbet görmediğini ve yerini başka gösteri sanatlarına ya da gösterilere bıraktığı da ayrı bir gerçek.
İstanbul'da aradıklarını bulamayan ikili şanslarını Anadolu'da denemek istiyor ve bu aşamada Çanakkale'ye gitmek isteyen babalarını da yanlarına alarak eski bir araba ve karavanla yola çıkıyorlar. İkilinin en büyük amaçlarından biri de turneden kazanacakları para ile gözlerini ameliyat ettirmek. Filmde "Gözünüzü Açın" sloganını kullanan bir göz tedavi merkezinin sık sık reklâmı yapılıyor. Burada bu slogan kendi salt ve gerçek anlamı ile değerlendirildiğinde basit bir göz operasyonu olarak tanımlanabilir. Ancak aynı zamanda gözünü açmak dış dünyaya ve çevresini daha iyi tanımak ve değerlendirmek anlamı da taşıyabilir.
İstanbul-Çanakkale arasında geçen filmde, Çanakkale'ye giderken başroldeki üçlünün başına çok çeşitli olaylar geliyor. Filmin temelini de zaten bu yolculuk oluşturuyor. Kullandıkları otomobilin eskiliği ve bunun sonuçları, Sait Tünaydın'ın çılgınlıkları ve yollarda yaşananlar "Hokkabaz"ın güldürü öğesine en çok yer verdiği sekanslar. Arabaları bozulduğunda uğradıkları bir tamircide arabalarının bir türlü tamir olamaması, "Snatch" filmindeki sosis yapan adam sahnesini hatırlatıyor.
Filmin ikinci yarısına damgasını vuran düğünden kaçan gelini ve peşine düşenleri bu sekanslarda tanıyoruz.
Turnenin ilk durağı bir köy düğünü oluyor. Köydeki tüm karakterler oldukça renkli. Kullanılan şiveler ve köylülerin şehirlilere olan tavrı ve bakışı filme damgasını vuruyor.
Düğün ve gösteri hazırlıkları ve düğün hokkabazlık gösterilerinde köy halkına yer verilmesi, köylülerin doğal halleri, yörenin yerel motiflerini yansıtması açısından belgesele yakın bir biçimde verilmiş.
Düğün sırasında yapılan bir gösteri sonucu gelinin (Özlem Tekin) ortadan kaybolmasıyla olaylar şekil değiştiriyor. Köylülerin gelini geri istemeleri, yaşanan çeşitli olaylar sonucu İskender, Maradona ve Sait'in yollarına devam etmesi, köylülerin peşlerine düşmesi ve daha sonra gelinin ortaya çıkıp turneye dahil olması filmin ikinci yarısının temelini oluşturuyor.
Filmde İskender'i canlandıran Cem Yılmaz ve Maradona'yı canlandıran Tuna Orhan başarılı ve uyumlu bir ikili olmuşlar. Özellikle illüzyon gösterilerinde oldukça rahat ve yetkin bir performans sergiliyorlar. Filmin tamamı genelde bu ikili üzerine kurulsa da her ikisi de çok fazla ön plana çıkmıyor. Mazhar Alanson çoğu zaman, yaygın bir deyişle, onlardan rol çalıyor. Özlem Tekin doğal ve rahat bir oyunculuk sergilerken, İskender ve Maradona'yı rekabete sokarak zaman zaman temposu düşen filme hareket kazandırıyor.
"Hokkabaz"ın tam bir komedi filmi olmadığını

Hokkabaz
Yönetmen
Cem Yılmaz-Ali Taner Baltacı
Senaryo
Cem Yılmaz
Oyuncular
Cem Yılmaz, Mazhar Alanson, Tuna Orhan, Özlem Tekin, Tuncer Salman
Yapımcı
Necati Akpınar
Görüntü Yönetmeni
Uğur İçbak
Kurgu
Engin Öztürk
Yapım: BKM, 2006

ve dramatik öğelere de yer verdiğini söylemiştik. Bunun bilinçli bir tercih olup olmadığını bilemiyoruz. Film bazen güldürüyor bazen düşündürüyor. Zaten gerçek hayat da böyle bir şey.
Filmin sonlarına doğru Sait'in niye çılgın ve dengesiz olduğunu ve bunun sonuçlarını, Fatma (Özlem Tekin) adındaki gelinin neden düğünden kaçtığını ve gerçekte nasıl birisi olduğunu öğreniyoruz. Bu tür önemli düğüm çözümlemeleri dramatik yoğunluğun arttığı, filmlerin en önemli bölümleri, sahneleridir. Ancak "Hokkabaz"da bu sahneler yeterince etkili değil. Bunun bilerek yapıldığını sanmıyoruz. Burada yazının başında belirttiğimiz, bir ilk filmin acemiliği ve handikapları var.
"Hokkabaz", her şeye rağmen, illüzyon sanatını perdeye taşımasıyla, Cem Yılmaz'ın dram oyunculuğunu denemesiyle ve Mazhar Alanson gibi az rastlanır sanatçıyı beyazperdeye getirmesiyle ayrı bir önem taşımakta.

Okan Ormanlı

SİNEMANIN "HOKKABAZLARI" VE "SİHİRBAZLARI"

Bir kahkahanın ucuna asılıdır dünya...
William SHEAKSPARE

Filmin, sepya görüntülerle başlayan jeneriği daha ilk saniyelerde "sihrini" gösterdi. Bir baktım ki koltuğumda değilim. Cem Yılmaz ilk mucizesini göstermiş, beni sinemada kaybedip, ta çocukluğuma; babamın bizlere "Zati Sungur" numaraları yaptığı Ankara'daki, evimize göndermiş. Babamın yaptığı "hokka oyunundaki" topu bulup da, sinemaya döndüğümde jenerik de benim bıraktığım yerden hareketlendi. Bu da ayrı bir sihir olsa gerek... Çocukluğumun en müstesna köşesini, filmde de bir zaman kaybı yaşamadan ziyaret etmiştim. Filmi, gala gecesi 9 numaralı salonda izliyorum. Jeneriğin, biraz bulanık olan görüntülerinin, projeksiyon hatası olup olmadığını düşünürken, yanımdaki arkadaşım, "şimdi çocukluğunu anlatıyor, geçmiş biraz flu olur tabi" diyerek durumu kendince çözünce sustum. Jenerik bitip de görüntüdeki fluluk devam edince, bu kez filmle "empati"yi kurma başarısını ben gösterdim. yönetmen "izleyicinin" İskender ile Maradona'nın ileri derecede bozuk gözleri ile bir yakınlık kurmasını sağlamak için filmin görüntülerine bilinçli bir fluluk/ hoşluk katmışlı. Neyse ki uzun sürmedi... Çünkü bu hoşluğu sadece 9 numaralı salondaki izleyicilere Projeksiyonist yapmıştı. Hokkabaz'ı, baştan sona net olarak vizyonda ikinci kez seyrettim... Hokkalaz'ın, "sihirbaz"ı Cem Yılmaz bu kez sadece senaryo yazarı ve oyuncu olarak değil, yarattığı temadaki naif müzisyenliği ve yönetmenlikteki payı ile "bir kez daha" izlenmeyi hak ediyor... Ama, M.Ö. 3000'li yıllarda yaşayan Mısırlı büyücülerin, toplumdaki yerlerini korumak için "yanılsama ve yanıltma" tekniklerini kullanarak halka yaptıkları "hokkabazlıklar" türünden davranış biçimlerini hak etmiyor. Filmi beğenelim ya da beğenmeyelim, Antik Yunan ve Roma'nın gezgin sihirbazlarının, "büyücü" sanılarak, "yaratıcılıklarının" cezalandırılması gibi, "yaratıcılığını" pelikül üzerine de kazıyan "yeni bir yönetmenin" sihrinin cezalandırılmasını gerçekten hak etmiyor.

Ayrıca hepimiz biliriz ki sinemada asıl önemli olan yönetmenin "hikâyeyi nasıl anlattığı" üzerine kilitlenir. Çünkü "Sihirbazlık" teması üzerine daha pek çok sinemacının çekmecesinde çekmek istediği bir hikâye, yazmak istediği bir fikir, ya da tamamlanmış bir senaryo olabilir. Sinemanın Hokkabaz'larının elindeki bu "cevherler" eğer iyi bir film olursa, onu yapanlar da müthiş sihirbazlıklarını kanıtlamış olurlar diye düşünüyorum. Yoksa çekildiği zamanlarda dillendirilmeyip, vizyona girip, izleyicilerin sevgisi ile buluştuğunda, "şapkadan çıkan tavşanlar"ın, gerçek sihirbazların saçtığı ışıkta, araba farlarının önünde donup kalan orman tavşanları kadar "yalnız ve ürkek" kalacaklarını görmek de içimizi acıtmıyor değil. Çünkü onları da geçmişte başarılı oldukları kendi uzmanlık alanlarında alkışladık, gerektiğinde de yine alkışlarız... Yeter ki sinemanın "hokkabazları", sinemanın "sihirbazlarının" başarısını gölgelemesin.
Filmde de sık sık bu iki "kelime" arasındaki ince çizgi için yapılmış çabaya duyduğum saygıyla, galaya filmi izlemeye gelen ünlü sihirbaz Mandrake'nin, bu ayrım için söylediklerini alıntılayıp, ona da uzaktan bir "sihir" yapıp kulaklarını çınlatmayı denemek istiyorum: "Hokkabazlar biraz yardakçıdır; Yaptıkları ile insanları "şaşırtmayı" değil güldürmeyi hedeflerler. Bizim dilimize de "Hokkabazlık yapma" sözü bu yüzden yerleşmiştir. Oysa sihirbazlar için "sihir yapmak" ciddi iştir."

Kahkaha ve dramı iç-içe işleyebilmek belki de görsel dünyanın ve yazın edebiyatının en zorlu türlerinden biri... Ve yine belki de bu yüzden, yaptığı filmlerle benim için "sinemanın sihirbazı" mertebesine ulaşmış olan Almodovar da, "hayatın bütün dramlarının aslında "komedi"; bütün komedilerinin de gerçek bir "dram" olduğunu söylüyor. Sinemanın en büyük illüzyon olduğunu düşünen biri olarak, "Hokkabaz" filminde, Sheakspare'in dediği gibi "dünyayı bir kahkaha"nın ucuna asmayı becerebilen sinemanın ender "sihirbazları"ndan biri olduğunu keşfediyorsunuz Cem Yılmaz'ı ve yol arkadaşı Ali Taner Baltacı'yı... Hokkabaz'ın sihirbaz ekibine ve BKM'ye eline sağlık diyoruz.

Sevinç Baloğlu

KÖYLÜLER VE BEŞ VAKİT

Köylüleri niçin öldürmeliyiz ?
Çünkü onlar yanlış partilere oy verirler
Kendilerinden olanlarla alay edip
Tuhaf bir şekilde başkalarına inanırlar.
Devlet; tapu dairesi, banka borcu ve hastanedir
Devletten korkar ve en çok ona hile yaparlar.
Yiğitirler askerde subay dövecek kadar
Ama bir memur karşısında -bu da tuhaftır-
Ezim ezim ezilirler.
Enflasyon denince buğday ve gübre fiyatlarını bilirler
Cami duvarı, kahve ya da bir ağaç gövdesine yaslanıp
Onbir ay gökyüzünden bereket beklerler.
Dindardırlar ahret korkusu içinde
Ama bir kadının topuklarından
Memelerini görecek kadar bıçkındırlar
Harmanı kaldırdıktan sonra yılda bir kez
Şehre giderler !..

Şükrü Erbaş'ın çok sevdiğim yukarıdaki dizeleri köylü olma halini, oldukça iyi karakterize eder. Bu karakterizasyonun sırtını yasladığı bakış açısı kimilerince tartışmalı bulunsa da biçim-

sel açıdan büyük ustalık taşıdığı su götürmez. Bilindiği gibi karakter yaratma kavramı sinemada da hayati önemi olan dramatik unsurlardan biri. Karakteri canlandıran oyuncunun performansı kadar hangi verili doneler üzerinden bu performansa ulaştığı da ciddi biçimde sorgulama gerektirir. Örneğin filmlerde köylüleri canlandıran aktörlerin şive kullanımıyla ilgili sorunlarının filmin inandırıcılığından bir şeyler kopardığı söylenegelir ya da şive olmaksızın İstanbul Türkçesi'yle konuşuyor olmaları da hata olarak değerlendirilir. Buna karşın kimi filmlerde bir köylünün gerçek hayatta hiç bir zaman yapmayacağı eylemler içerisinde bulunması, yaşama bakışının ortalama bir köylüden ziyade bir entellektüel duyarlılığı taşıması gibi yapay karakter tasarımları yapıldığında, nedense eleştiri kevgirinin deliklerinden aşağıya akıp gider. Elbette burada "köylülük" kavramını coğrafya temelinde değil de sosyal bir olgu olarak konumlandırmaktan bahsettiğimizi belirtmemiz gerekli. Köylülük kendine yaşam alanı olarak metropolleri seçtiğinden beri zaten başka türlüsü düşünülemez. Özetlemek gerekirse köy ve köylülük üzerine yapılan filmlerde her zaman inandırıcılık, gerçekçilik ve yaşanılabilirlik açısından sorunlar bulunmaktadır ve dozları değişse de bu eksiklik her zaman filmin mesajı ve diliyle ilgili problemleri de beraberinde getirir.

Son olarak Montpelier Film Festivali'nden ödülle dönen Reha Erdem'in "Beş Vakit"i, yukarıda genel tablosunu çizmeye çalıştığım köy ve köylülük olgularının sinemasal kullanımına ilişkin sorunları fazlasıyla bünyesinde barındıran bir film olarak dikkat çekiyor. Yetmişli ve seksenli yılların toplumsal gerçekçi sinema iklimi içerisinde kendisine fazlasıyla yer bulan köy filmlerini epeydir göremiyorduk. Artık kentlere inen ve hatta evlerin, odaların içine tıkışan sinema anlayışının da marifetiyle açık havalara hasret kaldık dense yeridir. Son olarak Barış Pirhasan'ın "O da Beni Seviyor" ve Yeşim Ustaoğlu'nun "Bulutları Beklerken" filmlerinde kameralarını köye çevirdiğine tanık olmuştuk. Bu iki filmde de köy ve köylülük olguları en azından inandırıcılık ve kabul edilebilirlik sınırları içerisindeydiler. İki filmde de şive sorunları yoktu. İki filmin de klişelere yaslanmadan ama yapaylığa da düşmeden köyde filmik atmosfer yaratma konusunda başarılı olduklarını söylemek mümkündü. Önceki yıllarda sağlam edebi metinlere dayalı senaryoları ve toplumsal gerçekçi geçmişlerine rağmen bir çok yönetmenin sinemasında yapaylık gözlemlenirken, kentli duyarlılıkları ön planda olan bu iki yönetmenin bu kadar tatmin edici sonuçlar elde etmelerinin anlamlı olduğunu düşünüyorum. Buradan "köy ve köylülük"e sağlıklı yaklaşımlar üretebilmek için mutlaka o kültürden gelmek zorunda olunmadığı yargısına varmak olanaklı.

Yine kentli bir yönetmenin elinden çıkan Beş Vakit'in en temel problemi anlatım biçimi ve öyküsünü gerekçelendirme konusunda belirginleşiyor. Anlatım biçiminden başlayacak olursak, öykünün geçtiği köyün plastik anlamda tanımsız ve boşluk hissi uyandıracak ölçüde yapay olduğunu söylemek gerekir. Bu rahatsız edicilik bilinçli bir tercihin ötesinde köy mimarisine yabancı olmakla ilgili görünüyor. Her ne sebepten kaynaklanıyor bilinmez ama filmde derli toplu bir köyün varlığından bahsetmek zor görünüyor. Bu köyün hangi köy olduğunu kestiremeyince öykünün de neresinden içine gireceğimiz muğlaklaşıyor. Bu köyün neresi olduğunu anlamaktan kastım elbette Türkiye'nin hangi bölgesinde olduğundan çok, hangi kültürel arkaplanda değerlendirilmesi gerektiğiyle ilgili. Köyümüz Night Shayamalan'ın "Village"ı kadar tanımsız bir köy olmayı başarıyor ancak gerçekten istenenin bu olduğu şüpheli. Köyün içinde dolaşan kameranın nesneleriyle olan ilişkisi de bu tanımsızlığı etkileyen faktörler arasında sayılabilir. Bu yüzden dar geçitlerden geçen Steadycam ve minarenin etrafında dönen Sinejib'in hareketleri de kendini gerekçelendirmekte zorlanıyor.

Beş Vakit'in öyküsü de kendini konumlandırmada sorunlar yaşıyor. İlk bölümde altını çizmeye çalıştığımız karakterizasyon sorunu filmdeki tüm karakterlerde kendini hissettiriyor. Öykükedi babalar, analar ve çocukların neredeyse tümü sorunlu psikolojileriyle, kendilerinden beklenmeyecek ölçüde sofistike tavırlarıyla, Freudyen okumalara açık aile içi ilişkileriyle zorlama bir düzlemde duruyorlar. Ayrıca bu karakterlere hayat vermeye uğraşan aktörlerin performanslarında da anlaşılması ve açıklanması zor "amorf" bir hal var. Filme ismini veren "Beş Vakit"in kavramını neyle ilişkilendirmemiz gerektiği konusundaki sorularımızın yanıtını bulmakta güçlük çektiğimizi de belirtmeliyim. Filme yönelik eleştirilerde sıklıkla bahsedilen "Taşrada Zaman", "Taşra Sıkıntısı" türünden yakıştırmaların filmi izleyenler açısından mı yoksa öykünün karakterleri için mi geçerli olduğunu da netleştiremiyorum.

Filmin bölüm geçişlerinde farklı fonlarda hareketsizce yatan çocukların gösterildiği planların estetik açıdan oldukça güzel tasarlandığını ve HD formatında çekilmesine rağmen pelikülden ayırt edilemeyecek kadar iyi kaydedildiğini de teslim etmeliyiz. Son söz olarak Beş Vakit'i, Hicri takvime gore isimlendirilmiş ancak zamanını Miladi takvime göre ayarlamış bir film olarak nitelendirebiliriz. Çünkü bu ayar filmin saatini şaşırtmış.

Özgür Şeyben

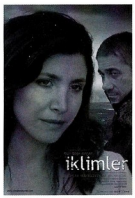
Yönetmen
Reha Erdem
Senaryo
Reha Erdem
Oyuncular
Özkan Özen, Ali Bey Kayalı, Elit İşcan, Bülent Emin Yarar , Taner Birsel, Yiğit Özşener, Selma Ergeç
Yapımcı
Ömer Atay
Görüntü Yönetmeni
Rıdvan Ülgen
Kurgu
Florent Herry
Yapım: Atlantik Film, 2005

	Burak Evren (Sinematürk)	Mehmet Acar (Dijitürk)	Özgür Soykan (Sinematürk)	Fırat Yücel (Altyazı)	Burçin Yalçın (Film+)	Cem Altınsaray (Empire)	Murat Ersahin (Sinema Merkez)	Fırat Soycı (Sinemaskop)	Ümür Gedik (Hürriyet)	Uğur Vardan (Radikal)	Zahit Atam (Yeni Sinema)	Deniz Yavuz (Sinema Gazetesi)
Beş Vakit	***	****	**	****	***	****	****	**	***	***	***	****
Hokkabaz	**	***	**	***	**	**	**	**	***	***	**	**
Sınav			**	**			*	***	**		*	**
Araf	*		*	*		*		*	*	*		*
Aura	*		*			**				*		**
Cenneti Beklerken	**		***			***	*		**	**	***	***
Dondurmam Gaymak	***	***	***		*	**	**	**	****		***	*
İklimler	***	***		****	**	****	****	*	****	***	****	***
Kader	***			****		****	***	**	****	***	***	***
Kardan Adamlar	*	*	*	*	**	**	*	*	*	*		*
Takva	***		***	***		***	****		****	**	***	***
Eve Dönüş	**		**	***	**	**	***	**	***	***	****	***
İki Süper Film Birden	**	**	**	**	**	**	**	*	**	**		**

1

39 ★

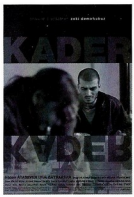
2



35 ★

3

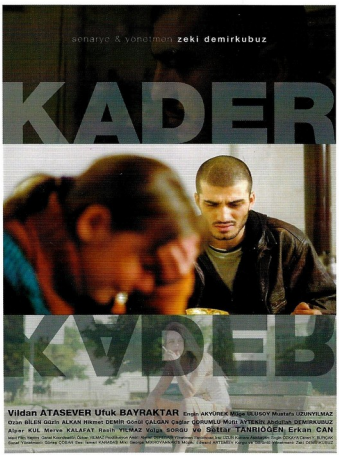
29 ★



29 ★

TÜRKAN ŞORAY
UĞUR YÜCEL
Hayatımın
KADINISIN
mahayanafilm
GREENFILM

ALİ İŞEL KÖKSAL SENAY ARZU TURGAY AYDOĞAN BÜLENT EMİN
DÖŞENKALKAR YÜCESOY ENGÜR GÜRLER BAZMAN AYDIN OFLU YARAR
KORKUYORUM
ANNE
NEFES NEFESE BİR KOMEDİ
ATLANTİK
www.korkuyorumanne.com


senaryo & yönetmen zeki demirkubuz
KADER
KADER
Vildan ATASEVER Ufuk BAYRAKTAR Engin AKYÜREK Müge ULUSOY Mustafa UZUNYILMAZ
Ozan BİLEN Güzin ALKAN Hikmet DEMİR Gönül ÇALGAN Çağlar GÖRÜMLÜ Mutlu AYTEKİN Abdullah DEMİRKUBUZ
Alper KUL Merve KALAFAT Resit YEMAZ Yalçın SORGU ve Sibel TANRIÖĞEN Erkan CAN

altan erkekli
gönül ağsoy
hevra sevezli
UNUTULMAYANLAR
...ayıpsa, günahsa, birlikte yaptık!
ve Hatten Dörmen
www.unutulmayanlarfilmi.com

I. ULUSLARARASI BURSA | Ist BURSA INTERNATIONAL
İPEK YOLU FİLM FESTİVALİ | SILK ROAD FILM FESTIVAL

13-17 ARALIK / DECEMBER 2006

BURSA

BURSA
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ